Philippe BAUDOIN

Jazz mode d'emploi

Petite encyclopédie des données techniques de base

Volume II

Collection Théories

Éditions Outre Mesure

Philippe BAUDOIN

Chargé de cours d'Histoire et Techniques du Jazz à L'U.F.R. de Musique et Musicologie, Paris Sorbonne, Paris IV

Jazz mode d'emploi

Petite encyclopédie des données techniques de base

Volume II

PRÉFACE DE
JEF GILSON

COLLECTION THÉORIES

ÉDITIONS OUTRE MESURE

Sommaire

Préface de Jef Gilson

L'auteur

Avant-propos

Ière Partie — INTRODUCTIONS, INTERLUDES & CODAS

1 Introductions *13*

Généralités *13*
Fonction *13*
Divers types d'introductions *14*
Quelques types plus rares *16*
Quelques belles intros jouées par un seul instrument *17*
67 transcriptions d'intros fameuses *18*
Classement par styles *32*

2 Interludes *35*

Généralités *35*
Fonction *35*
Divers types d'interludes *36*
Différents exemples *37*
24 transcriptions d'interludes fameux *37*
Classement par styles *44*

3 Codas *45*

Généralités et fonction *45*
Divers types de codas *45*
Codas types *48*
Codas signatures *50*
27 transcriptions de codas fameuses *53*
Classement par styles *58*
D'autres références *59*
Queue ou rallonge intégrée *59*

II^e Partie TEMPS, TEMPOS, RYTHMES & FIGURES RYTHMIQUES

4 Temps, tempos et rythmes de base *63*

Beat *63*
Tempo *64*
Cha-bada *65*
Rythme *shuffle* *66*

5 Les cinq principales figures rythmiques d'accompagnement *67*

Description *67*
Utilisation de ces rythmes *68*
Placement harmonico-rythmique *69*
Dans la pratique *70*

III^e Partie ÉCRITURE DU JAZZ

6 Différentes formes de partitions *73*

Petite formation à jeu collectif improvisé *73*
Arrangements écrits *74*
Transcription et analyse *75*

7 Articulations de phrasé *77*

Généralités *77*
Accentuation et durée *77*
Articulation rythmique : conventions non écrites *78*
Articulation mélodique *80*

8 Traitement du son et notations diverses *89*

Les sourdines et leurs effets *89*
Autres traitements du son et leur notation *92*
Notations diverses *95*

IV^e Partie ANALYSE, TRANSCRIPTION, SUPERSTRUCTURES

9 Mémento d'analyse musicacle adaptée au jazz *101*

Renseignements discographiques *101*
Style, époque, sphère géographique *102*
Tempo(s) *103*
Rythme *103*
Type de formation *103*

Instrumentation 103
Type d'interprétation 104
Type de morceau 104
Caractéristiques des thèmes 104
Caractéristiques rythmiques 105
Analyse des solos et du style des solistes 105
Analyse de l'accompagnement (section rythmique) 108
Analyse d'un arrangement (sans l'aide du score) 108
Diagramme d'une interprétation 109
Autres formes d'analyses utiles 110

10 Exemple d'analyse : *Swinging the Blues* **111**
Renseignements discographiques 111
Style, époque, sphère géographique 112
Autres caractéristiques 112
Diagramme 113
Déroulement de l'interprétation 114
Synthèse 122
Analyse comparée 123
Conclusion 124

11 Transcription disque / partition **125**
Préambule 125
Matériel et opérations préalables 125
Transcription de la ligne mélodique 126
Transcription de la ligne de basses 128
Transcription des accords 128

12 Utilisation méthodique & pratique des superstructures d'accords **133**
Les différentes superstructures 133
Principales superstructures sur accords de non dominantes 134
Superstructures sur accords de 7e de dominante 134
Application pratique des colorations sur les accords de dominante 137
Travaux pratiques 139

Ve Partie ***Annexes***

13 Les Maîtres du jazz **145**

14 Bibliographie sélective commentée **149**

15 Conventions, abréviations, traductions **157**

16 Index général des deux volumes **161**

Préface

Comme l'avait déjà signalé Jacques B. Hess dans la préface du volume 1 de *"Jazz mode d'emploi"*, Philippe Baudoin comble un vide dans le domaine de la pédagogie de la musique de jazz. Tous, de l'apprenti jazzman au professeur, en passant par l'amateur de jazz, pas obligatoirement instrumentiste, trouveront leur compte dans les deux tomes de ce magistral ouvrage.

Le volume 2 me semble encore plus limpide et plus pratique que le volume 1. Plus limpide, parce que les définitions (par exemple, celles de *two beat, four beat,* articulation de phrasé, différences entre ternaire et binaire, les inflexions, les superstructures d'accords, etc.) sont parfaitement claires. Plus pratique, grâce à la notation des abondants exemples musicaux (particulièrement délectables sont les chapitres concernant les introductions, interludes et codas), aux explications à propos du traitement du son (les sourdines et leurs effets), aux analyses musicales (le choix de la version 1937 de *Swinging the Blues* de Count Basie, est vraiment exemplaire).

Si d'aventure vos connaissances sont limitées en solfège, vous pouvez vous faire jouer les illustrations musicale par un "lecteur" membre de votre entourage, cela vous permettra de profiter pleinement de cet ouvrage.

Enfin, je voudrais faire chorus avec Philippe Baudoin et j'affirme avec lui : *«Il faut en finir avec cette idée... qu'à trop analyser on gâcherait la perception, le plaisir ou l'émotion brute... La curiosité dévorante n'est pas un vilain défaut, mais une façon comme une autre de ne pas mourir idiot».*

Jef Gilson

Musicien, compositeur, chef d'orchestre, professeur des "Métiers du son" au G.R.E.T.A., à Aubenas (Ardèche), auteur de "L'Harmonie du jazz" (1981).

L'auteur

Philippe Baudoin, natif d'Alger, découvre le jazz à dix-sept ans. Installé à Paris en 1962, il devient musicien professionnel en 1966 et joue avec les *Jazz O'Maniacs.*

Pianiste régulier de Bill Coleman et de Benny Waters de 1971 à 1973. De 1976 à 1979, co-directeur du fameux *Anachronic Jazz Band* (trois disques). De 1979 à 1983, dirige le *Happy Feet Quintet* (un disque) et fait partie du septet de François Biensan jusqu'à fin 1985 (un disque). A composé et fait des arrangements pour tous ces orchestres. S'est produit occasionnellement avec les musiciens suivants (entre autres) : Albert Nicholas (un disque), Mezz Mezzrow, Benny Carter, Sam Woodyard, Jo Jones, Illinois Jacquet, Vic Dickenson, Buddy Tate, Cat Anderson (un disque), Doc Cheatham, Guy Laffitte.

Depuis 1978, professeur de piano à l'école de jazz du CIM de Paris. A mis au point pour cette école un cours d'initiation aux techniques du jazz d'un an, basé sur l'écoute de disques (pour tous instruments). A participé à plusieurs stages comme enseignant (Souillac, Nîmes, etc.). Cours d'histoire du jazz pour le Rectorat de Nice. Chargé de cours d'Histoire et Techniques du jazz à l'U.F.R. de Musique et Musicologie, Paris Sorbonne, Paris IV, depuis 1990.

A écrit des articles techniques dans les revues *Claviers Magazine* et *Le Jazzophone.* Actuellement tient une rubrique mensuelle dans le périodique italien *Blu Jazz.* Responsable des définitions musicales et auteur de plusieurs biographies dans le *Dictionnaire du jazz* (Laffont, 1988).

Producteur radio d'émissions de jazz sur France Musique. A participé à plusieurs émissions avec Lucien Malson, Alain Gerber et André Hodeir sur France Culture. A collaboré à plusieurs grandes séries d'émissions avec Claude Carrière sur Art Tatum, Erroll Garner et Bud Powell. A coproduit avec André Clergeat en décembre 1990 *"Le Blues au cœur du jazz"* (10 heures d'émissions dans la série *"Le Matin des musiciens"* sur France Musique).

A rédigé une vingtaine de textes de pochettes de disque pour RCA, Black and Blue, MCA, Vogue, etc. A participé comme conseiller musical et intervenant à l'écran à un moyen-métrage sur Georges Gershwin réalisé par Alain Resnais en 1991.

Collectionne partitions (18.000), disques (4.500) et livres (800) ayant trait au jazz. Spécialiste de tout ce qui concerne les thèmes de jazz (un ouvrage est en préparation sur ce sujet). Collabore comme coordinateur et conseiller musical à la collection de disques compacts *"Masters of Jazz"* (Media 7).

Membre de l'Académie du jazz depuis 1985, de l'Académie Charles Cros depuis 1992.

Avant-propos

Ce deuxième volume tente – plus encore que le premier – de combler des parties négligées dans l'édition de jazz technico-pédagogique, en France comme aux USA.

Nous avons voulu nous adresser cette fois-ci tant aux musiciens confirmés qu'aux professeurs et à leurs étudiants. On trouvera ici un grand nombre de transcriptions d'introductions, d'interludes et de codas que tout jazzman doit connaître (selon son style et son instrument).

Le premier volume se voulait plus un catalogue de données qu'une méthode. Le deuxième fait une part plus grande à l'utilisation pratique avec les chapitres sur les principales figures rythmiques d'accompagnement, la transcription sur papier d'une interprétation en disque, ou encore l'exploitation des superstructures des accords.

A l'usage des apprentis musicologues, nous avons tenté – à partir de bribes existant ça et là –, d'établir une sorte de mémento d'analyse musicale adaptée au jazz. Peut-être un futur "jazzologue", à partir de ces rudiments, aura-t-il envie de mener à bonne fin l'exploration de ce sujet qui mériterait à lui seul un ouvrage substantiel.

Dans le dessein avoué de conférer une dimension "quasi-universitaire" à cet ouvrage, nous avons voulu qu'une bibliographie commentée et un index portant sur les deux volumes viennent clore *Jazz mode d'emploi.*

Philippe Baudoin

P.S. :

L'auteur restant persuadé que le jazz se comprend et s'apprend par l'écoute et l'imitation intelligente des œuvres des grands jazzmen, et non pas dans les livres, recommande principalement à ses lecteurs le chapitre sur la transcription, le plus immédiatement utile de ces deux volumes de *Jazz mode d'emploi.* N'en déduisez pas pour autant que le reste a été écrit dans le seul but de faire plaisir à mon éditeur et de vous permettre de briller en société !

Remerciements

Que soient loués ici, pour leur aide précieuse : Christian Bellest, Irakli De Davrichewy, Jef Gilson, Claude Gousset, Derry Hall, Guy Hayat, Max Hédiguer, Jacques B. Hess, Bernard Maury, Georges Paczynski, Marc Richard.

Mille mercis à mon ***éditeur, Claude Fabre,*** *qui a su prendre son mal en patience, et rester calme chaque fois que je lui promettais la fin de ce volume pour... il y a déjà deux ans.*

A Isabelle, pour son soutien constant.

I^ère Partie

Introductions, Interludes & Codas

GÉNÉRALITÉS

Comme nous l'avons vu au cours du premier chapitre du Vol. 1, le déroulement d'une interprétation de jazz s'articule autour de plusieurs parties dont les étapes importantes sont :

- l'**exposition** du (ou des) thème(s) ;
- les **parties improvisées** (solos divisés en chorus) ;
- l'**exposition récapitulative** (ou récapitulation, réexposition) du thème principal.

L'une de ces parties peut cependant être absente. Ainsi l'absence d'exposition de thème : *Shoe Shine Boy* (Count Basie, 1936), *Embraceable You* (Charlie Parker, 1947), *These Foolish Things* (Lester Young, 1945) ou encore l'exposition du thème repoussée à la fin : *Moten Swing* (Benny Moten, 1932).

L'improvisation est presque toujours l'instant privilégié d'une interprétation de jazz. Cependant, sa présence n'est pas une règle absolue et certaines excellentes interprétations dépourvues de cet élément capital sont du jazz à n'en pas douter *(Diminuendo and Crescendo in Blue*, Duke Ellington, 1937). Il ne faut donc pas faire une règle d'or de la présence de ces trois éléments qui sont seulement un "préalable de base" généralement commun à presque tous les styles de jazz.

Ces trois parties principales sont encadrées facultativement aux extrémités par une **introduction** au début et une **coda** à la fin, et sont éventuellement entrecoupées d'**interlude(s)**, modulant(s) ou non. Ce sont ces trois "articulations" que nous étudierons en détail dans les chapitres qui suivent.

On rencontre parfois, dans le cadre d'un arrangement écrit, la **variation arrangée** – appelée aussi *"special", "shout" chorus,* généralement jouée après l'ensemble des solos, et avant la récapitulation (ou même en guise de récapitulation). C'est une sorte de «chorus de l'arrangeur» (Derry Hall dixit) écrit qui se rapproche de la variation classique. Ex. : *St James Infirmary* (Louis Armstrong, 1928), *Baby won't You Please Come Home* (Mc Kinney Cotton Pickers, 1930), *Cotton Tail* (Duke Ellington, 1940), *April in Paris* (Count Basie, 1955), *Whisper Not* (Art Blakey, 1958).

Voici quelques schémas possibles de déroulement d'une interprétation :

- 1er cas : le morceau comprend un seul thème :
  - exposition → solos → récapitulation ;
  - intro → exposition → solos → récapitulation → coda ;
  - intro → exposition → 1er soliste → interlude → 2e soliste → interlude → 3e soliste (...) → interlude → récapitulation → coda.

- 2e cas : le morceau comprend plusieurs thèmes [1] :
  - intro → 1er thème → interlude → 2e thème → interlude modulant → 3e thème (dans un ton différent) → solos (sur la structure du 3e thème) → récapitulation (du 3e thème) → coda.

1 Ce qui est le cas de la plupart des interprétations de ragtime et de jazz des années 1910-20. La forme, complexe pendant cette période, se simplifiera graduellement à partir des années 30 avec l'abandon des morceaux à plusieurs thèmes ou des couplets dans le système couplet / refrain. Le déroulement d'une interprétation donnera dorénavant la part belle à l'improvisation reine, le thème n'étant plus parfois qu'un prétexte à cette dernière.

1

Introductions

Introduction (en abrégé : intro) : placée au début d'une interprétation, c'est un fragment musical, généralement court, qui sert à préparer l'entrée du thème proprement dit.

GÉNÉRALITÉS

Bien sûr, l'introduction n'est pas obligatoire et beaucoup de morceaux n'en comportent pas. Dans le jazz, l'introduction est généralement longue de 4 ou 8 mesures.
Elle peut être :

– arrangée ou improvisée ;

– jouée dans le tempo du thème qu'elle introduit, parfois ad lib ou dans tout autre tempo ;

– jouée par tout l'orchestre, par n'importe quel groupe d'instruments, par la section rythmique seule ou un instrument soliste. Le batteur peut jouer par exemple 4 ou 8 mesures de tempo.

D'une importante diversité de conception, l'introduction concentre souvent en elle le génie des musiciens de jazz. Le *West End Blues* * [1] d'Armstrong ou le *Parker's Mood* * de Charlie Parker auraient-ils laissé une aussi grande empreinte sans le choc de leurs introductions ?

1 Les morceaux suivis d'un astérisque font l'objet d'une transcription pp. 19 à 32.

FONCTION

Une bonne intro doit généralement :

– installer immédiatement l'orchestre dans le bon tempo (spécialiste : Count Basie) [2] ;

– donner la bonne couleur (spécialiste : Duke Ellington) et préparer l'entrée du thème qu'elle précède ;

– capter instantanément l'attention de l'auditeur ;

– dans le cas où elle précède l'entrée d'un chanteur, elle doit en quelque sorte lui "dérouler le tapis rouge" en indiquant clairement le tempo et surtout la tonalité (voir *vamp).*

L'intro peut rappeler le thème : *Lover Man* (Dizzy Gillespie, 1945), ou par contraste lui être totalement étrangère : *Tiger Rag* (Art Tatum, 1933), *Diga Diga Doo* (Cootie Williams, 1937), *Nuages* (Django Reinhardt, 1940), *Stella by Starlight* (McCoy Tyner, 1977).

2 Au sujet de Basie, le *preaching* de Frank Sinatra pour annoncer *Fly Me to the Moon* (Sinatra / Basie At the Sands, 1964) est explicite : *«The man here is gonna take me by the hand and he gonna lead down the right path to righteousness and all that old mother jazz, in the right tempo».*

.../...

L'intro peut aussi servir de leitmotiv et ainsi être reprise, en guise de coda [3] ou même d'interlude [3].

Parfois le couplet d'un morceau peut être joué en guise d'intro (souvent ad lib) : *Tea For Two* (Thelonious Monk, 1956).

.../...
"L'homme que vous voyez là va me prendre par la main et me mettre sur le droit chemin de la vertu et de notre mère-jazz, dans le bon tempo."
3 Voir chap. Interludes (p. 35) et chap. Codas (p. 45).

DIVERS TYPES D'INTRODUCTIONS

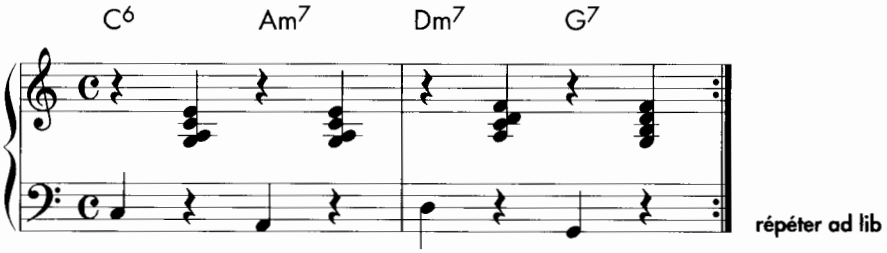
Les intros les plus fréquentes

■ Le ***vamp***

C'est une cellule de 2 mesures (souvent une cellule d'anatole) reproduite plusieurs fois et qui s'utilise fréquemment en guise d'introduction (ou d'interlude). A l'origine *vamp* signifiait un accompagnement improvisé. Ex. de *vamp* : introduction de *Jack Armstrong Blues* (Louis Armstrong, 1947), de *The Clown* (Charles Mingus, 1957).

Le *vamp* peut être répété ad lib jusqu'à ce que le chef d'orchestre fasse signe que tout le monde est prêt, c'est alors un ***till ready*** (littéralement : jusqu'à ce que l'on soit prêt) ou ***vamp till ready***. Ce procédé permet de fournir de la musique derrière une présentation parlée d'un morceau et pour un chanteur d'attaquer le thème dans la bonne tonalité et le bon tempo au moment choisi. Le *till ready* est donc souvent utilisé en public : Ella Fitzgerald (*Mack the Knife*, 1960 : anatole).

Fig. 1-1 : ex. archétype de *vamp till ready* (anatole)...

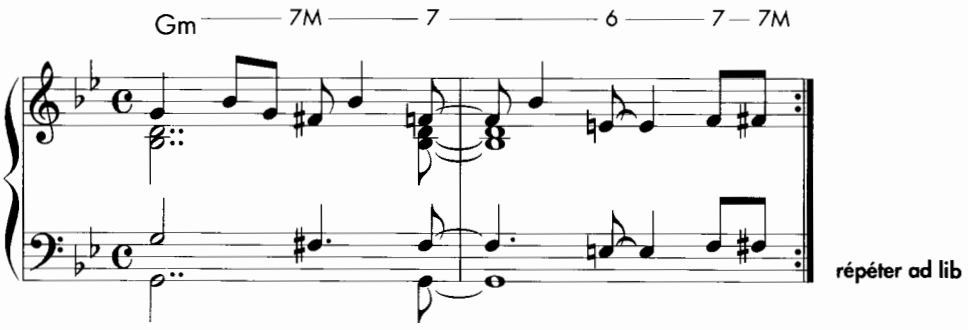


... très utilisé par Fats Waller : *Let's Pretend There's a Moon* (1934), *Bye Bye Baby* (1936).

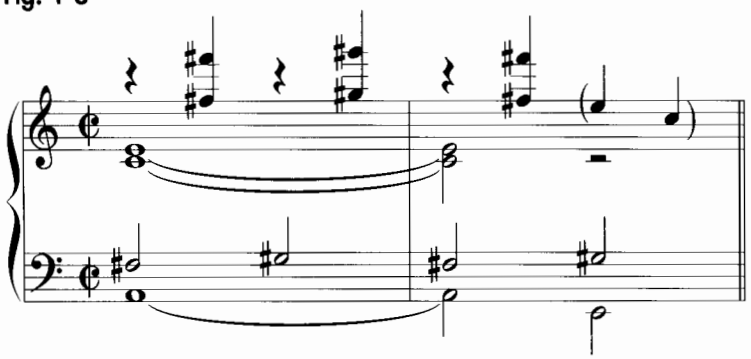
Parfois une introduction proprement dite précède le *vamp*, souvent dans les enregistrements des chanteuses de blues classique des années 20. Ex. : partition de *Walkin' the Dog*, ©1916.

■ Le ***montuno***

C'est une sorte de *till ready* latin utilisé dans la musique afro-cubaine, salsa, etc. Quelques exemples : *Manteca* (Dizzy Gillespie, 1947), *Night in Tunisia* * (Charlie Parker, 1946), *Star Eyes* * (Charlie Parker, 1951).

Fig. 1-2 : ex. type de *montuno* ...

■ L'**introduction-accompagnement**

L'accompagnement du thème principal (quand il est sous forme de motif) est souvent emprunté pour fournir l'introduction. C'est ainsi que procède George Gershwin pour introduire *Summertime* (1935)...

Fig. 1-3

Exemples d'introductions-accompagnement : *East St Louis Toodle Oo* (Duke Ellington, 1926), *Echoes of Harlem* * (Duke Ellington, 1936), *Seven Come Eleven* * (Benny Goodman, 1939), *Night in Tunisia* * (Charlie Parker, 1946), *It Never Entered My Mind* (Miles Davis, 1954), *Señor Blues* * (Horace Silver, 1956), *Take Five* * (Dave Brubeck, 1959), *Fables of Faubus* * (Charles Mingus, 1959), *All Blues* * (Miles Davis, 1959), *Watermelon Man* * (Herbie Hancock, 1962), *Maiden Voyage* * (Herbie Hancock, 1965), *Footprints* (Miles Davis, 1966), *Birdland* * (Weather Report, 1976).

■ L'intro basée sur les **dernières mesures du thème principal** (4 ou 8)

On peut jouer la mélodie et les accords de la dernière phrase du thème ou se contenter d'improviser sur les accords de cette dernière phrase : *Mr Jelly Lord* (Jelly Roll Morton, 4 mes.), *Clarinet Marmalade* (8 mes.), *Down in Honky Tonk Town* (Armstrong / Bechet, 1940, 8 mes.), *Weather Bird* (King Oliver, 1923, 4 mes.).

L'intro de *Moment's Notice* (John Coltrane, 1957) est construite sur les 22 dernières mesures du thème.

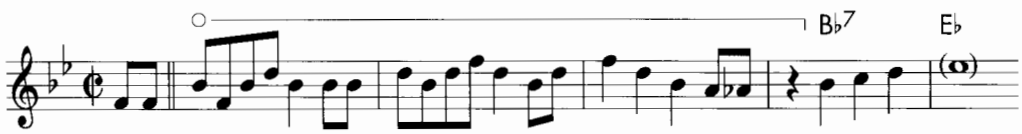
■ L'intro utilisant des **pédales**

Les pédales inférieures jouées par la contrebasse sur l'*afterbeat* sont assez fréquentes. Ex. : *Birk's Work* (Dizzy Gillespie, 1951), *Walkin'* * (Miles Davis, 1954).

Dans l'introduction de *Ko-ko* * (Duke Ellington, 1940), c'est le saxophone baryton qui joue une pédale. L'utilisation d'une pédale supérieure est beaucoup plus rare : *Just Blues* (Fletcher Henderson, 1931).

Nota : attention à la pseudo-introduction

L'intro peut être jouée sous forme de *break* mais souvent dans le blues, c'est une pseudo-introduction. En effet, certains blues (dont beaucoup de *boogie-woogies)* commencent avec les quatre premières mesures du thème jouées en *break.* Ce *break,* partie intégrante du thème, est souvent pris pour une intro qui, par définition, est un fragment indépendant du thème. Ex. de pseudo-introduction : *Shoe Shiner's Drag* (Jelly Roll Morton, 1928), *Boogie Woogie* (Count Basie, 1936), *Duet, Teddy The Toad* (Count Basie, 1957) – voir aussi Vol. 1, **Fig. 17-10** et **17-11**, p. 131.

Fig. 1-4 : ex. type, le début de *Bugle Call Rag* ...

QUELQUES TYPES PLUS RARES

■ L'introduction constituée d'un **fragment du thème principal**

Ce fragment peut être sujet à tranformations ou non : *April in Paris* (Charlie Parker, 1949), *Rose of the Rio Grande* (MJQ, 1952).

■ L'introduction **analogique**

Ce type d'introduction est constitué d'une citation d'une partie d'un autre morceau ayant une analogie plus ou moins grande avec le thème que l'on interprète.

Ainsi l'intro de *Irish Black Bottom* (Louis Armstrong, 1926) reprend les 4 dernières mesures d'un thème irlandais *Where The River Shannon Flows*, la relation étant évidemment l'Irlande ; l'intro de *It Ain't Necessarily So* (Miles Davis, 1958) cite *I Got Plenty O' Nuttin'*, thème faisant également partie de *Porgy and Bess* ; dans *Dead Man Blues* (Jelly Roll Morton, 1926), l'intro est une citation de *Flee as a Bird,* marche funèbre jouée dans les enterrements à La Nouvelle-Orléans en relation avec le titre : le blues du défunt.

■ L'introduction **descriptive**

C'est souvent le titre du morceau qui est décrit musicalement : le trafic des voitures est évoqué par Jelly Roll Morton dans son *Sidewalk Blues* (le blues du trottoir, 1926) et plus tard par Clifford Brown / Max Roach dans *Parisian Thoroughfare* (les rues parisiennes, 1954). Dans *A Foggy Day* (un jour de brouillard, Charles Mingus, 1956), les instruments à vent évoquent les cornes de brume. Dans *Bird Calls* (cris d'oiseaux, Charles Mingus, 1959), on entend des bruits d'oiseaux. L'évocation la plus fréquente est certainement celle du train : *Take the A Train* (Clifford Brown, 1955), *There's A Train* (Quincy Jones, 1976).

■ Certaines introductions ne sont **pas "carrées"** (elles ont un nombre de mesures impair) :

– 3 mesures dans l'intro de *Goin' to Chicago Blues* (Count Basie, 1941), de même que dans celle de *Tour de force* (Dizzy Gillespie, 1956). Par contre, l'intro de ce même morceau dans la version du *Modern Jazz Septet* (avec Gillespie) revient aux 4 mesures normales ;

– 5 mesures : *New Orleans Blues* (Jelly Roll Morton, 1923), *Ory's Creole Trombone* * (Louis Armstrong, 1927) ;

– 7 mesures : *Queer Notions* (Fletcher Henderson, 1933) ;

– 13 mesures : *Gertrude Bounce* (Clifford Brown / Max Roach, 1956).

■ Introductions **longues** (généralement "à tiroir"), arrangées ou improvisées :

– 16 mesures : *Messin' Around* (Cookie's Ginger Snaps, 1926), *Sugar Foot Strut* (Louis Armstrong, 1928), *Rat Race* (Count Basie, 1950). *Klact-oveeds-tene* (Charlie Parker, 1947) et *The Chase** (Dexter Gordon / Wardell Gray, 1947) commencent par la même introduction ;

– 24 mesures : *Professor Hot Stuff* (Benny Moten, 1930), *Shaw Nuff* (Charlie Parker, 1945) ;

– 28 mesures : *Queer Street* (Count Basie, 1945) ;

– 32 mesures : *Koko* (Charlie Parker, 1945) ;

– longue intro ad lib : *Wave* (Ahmad Jamal, 1970).

■ **Plusieurs musiciens** jouent **à tour de rôle** :

– des phrases différentes : *Hallelujah* (Coleman Hawkins, 1944), *I've Found a New Baby* (Lester Young, 1945) ;

– une même phrase, souvent à des octaves différentes : *The Stampede* (Fletcher Henderson, 1926), *Kansas City Stomps* (Jelly Roll Morton, 1928). Dans *The Entertainer** (Scott Joplin, ©1902), le piano joue trois fois une même phrase en descendant d'une octave à chaque fois.

■ **Les instruments** entrent **les uns après les autres**, en s'ajoutant (pyramide)

Ex. : *Night in Tunisia* * (Dizzy Gillespie, 1945), *George's Dilemma* (Clifford Brown / Max Roach, 1956), *Coming Up* (Bud Powell, 1958). Dans *Rat Race* (Count Basie, 1958), ce sont les instruments de la section rythmique qui entrent un à un.

QUELQUES BELLES INTROS JOUÉES PAR UN SEUL INSTRUMENT

■ Trompette

Louis Armstrong : *Cornet Shop Suey* * (1925), *West End Blues* * (1928) • Bix Beiderbecke : *Louisiana* (1928) • Clark Terry : *My Gal* (1972).

■ Trombone

Kid Ory : *Ory's Creole Trombone* * (Louis Armstrong, 1927).

■ Clarinette

Benny Goodman : *Memories of You* (1939).

■ Saxophone

Lester Young : *Every Tub* (Count Basie, 1938) • Charlie Parker : *Parker's Mood* * (1948) • Sonny Stitt : *I Want to Be Happy* (1950) • Paul Gonsalves : *The Happening* (The Coronets, 1950) • Stan Getz : *Lover Come Back to Me* (1952).

■ Piano [4]

Duke Ellington : *In a Sentimental Mood, Reminiscin' In Tempo* (1935), *Azure* (1937), *Prelude To a Kiss, Blue Light* (1938), *All Too Soon, Warm Valley* *, *In a Mellotone* * (1940), *Take the A Train* * (1941), *Satin Doll* * (1953), etc. • Fats Waller : *Honeysuckle Rose* (1934) • Count Basie : *One O'Clock Jump* * (1937), *Corner Pocket* (1955), *After Supper, Li'l Darlin'* * (1957) • Charlie Beal : *Do You Know What it Means to Miss New Orleans* (Louis Armstrong, 1946) • Dodo Marmarosa : *Relaxin' at Camarillo* * (Charlie Parker, 1947) • Duke Jordan : *Embraceable You* et *How Deep Is the Ocean* (Charlie Parker, 1947) • Al Haig : *Easy Living* (Wardell Gray, 1949) • Bud Powell : *All God's Chillun Got Rhythm, Fine and Dandy* (Sonny Stitt, 1950) • Jimmy Jones : *Ain't Misbehavin'* (Sarah Vaughan, 1950) • Erroll Garner : *Lullaby of Birdland, Will You Still Be Mine* (1953), *I'll Remember April* (1956), *More* (1967) • Horace Silver : *It Never Entered My Mind* (Miles Davis, 1954) • Richie Powell : *Joy Spring* (Clifford Brown / Max Roach, 1954) • Hank Jones : *The Night We Called it a Day* (John Coltrane / Milt Jackson, 1959) • McCoy Tyner : *Juju* (Wayne Shorter, 1964).

4 La liste est longue car de tous les instrumentistes, ce sont les pianistes qui sont les plus sollicités pour fournir une introduction.

■ Guitare

Bernard Addison : *Jamaica Shout* (Coleman Hawkins 1933) • René Thomas : *You've Changed* (René Thomas / Eddy Louiss / Kenny Clarke, 1973).

■ Batterie

Zutty Singleton : *Fireworks* (Louis Armstrong, 1928) • Sidney Catlett : *Bye and Bye* (Louis Armstrong, 1939), *Salt Peanuts* (Dizzy Gillespie, 1945) • Doc West : *Tiny's Tempo* (Tiny Grimes, 1944) • Kenny Clarke : *Blue N' Boogie* (Miles Davis, 1954) • Philly Joe Jones : *Fidel* (Jackie McLean, 1959).

■ Chant

Sarah Vaughan : *Lullaby of Birdland* (1954).

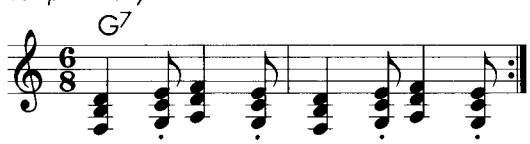
67 TRANSCRIPTIONS D'INTROS FAMEUSES

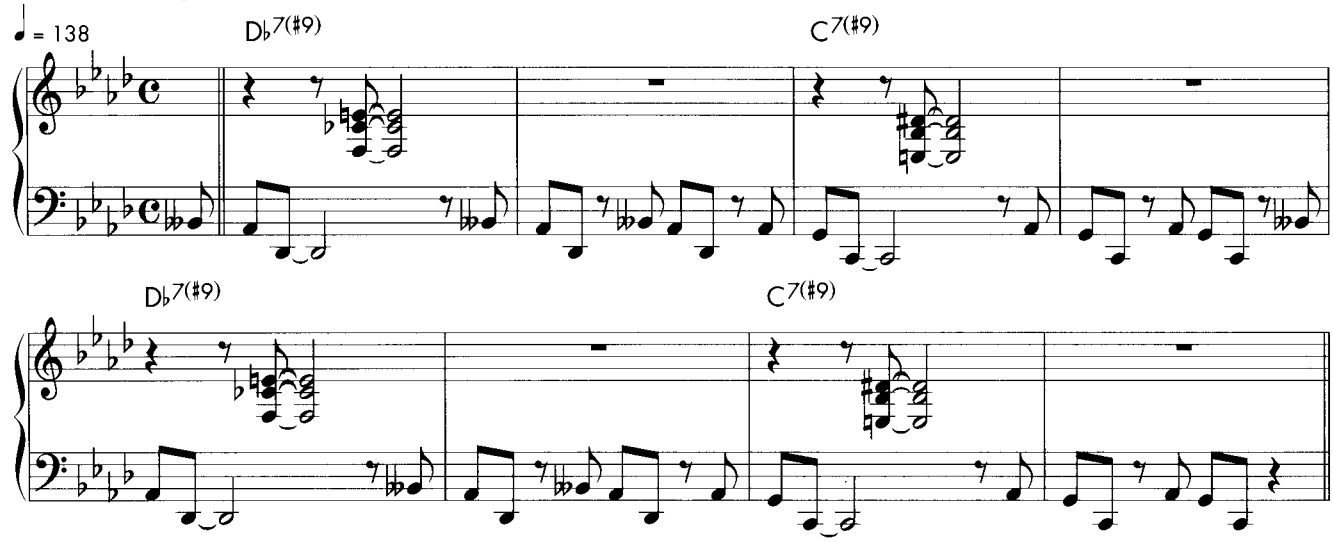
Les 67 transcriptions sont classées par ordre alphabétique de titre.
Dans les tableaux ci-dessous, sont indiqués :
• *Titre (sous-titre)* (compositeur(s) / parolier(s), date de 1ère apparition en disque si différente du copyright, © date du copyright).

- *All Blues* (Miles Davis, 1959)
- *All the Things You Are* (Jerome Kern / Oscar Hammerstein, ©1939)
- *Be Bop (Dizzy's Fingers)* (Dizzy Gillespie, ©1944)
- *Birdland* (Joseph Zawinul / Jon Hendricks, 1976, ©1977)
- *Black Bottom Stomp (Queen of Spades)* (Ferdinand "Jelly Roll" Morton, ©1925)
- *Bouncing with Bud (Be Bop in Pastel)* (Bud Powell, 1946, ©1955)
- *Carolina Shout* (James P. Johnson, 1918, ©1925)
- *Celia* (Bud Powell, 1949, ©1977)
- *The Chant (Spooky Serenade)* (Mel Stitzel, ©1926)
- *The Chase* (Dexter Gordon, 1947, ©1948)
- *Chattanooga Stomp* (Joe "King" Oliver, ©1923)
- *Cornet Shop Suey* (Louis Armstrong, ©1924)
- *Dance of the Infidels* (Bud Powell, 1949, ©1972)
- *Dans les rues d'Antibes* (Sidney Bechet, 1952, ©1958)
- *Deep Henderson* (Fred Rose, ©1926)
- *Dippermouth Blues* (Joe "King" Oliver, ©1923)
- *Eccentric Rag (That Eccentric Rag)* (J. Russel Robinson, ©1912)
- *Echoes of Harlem (Cootie's Concerto)* (Duke Ellington, ©1936)
- *The Entertainer* (Scott Joplin, ©1902)
- *Fable of Faubus* (Charles Mingus, 1959, ©1972)
- *Groovin' High* (Dizzy Gillespie / Kirby Stone, ©1945)
- *High Society* (Porter Steele, ©1901)
- *In a Mellow Tone (In a Mellotone)* (Duke Ellington - Milt Gabler ©1940)
- *In the Mood* (Joe Garland / Andy Razaf, 1938, ©1939)
- *I Remember Clifford* (Benny Golson / Jon Hendricks, ©1957)
- *Jeepers Creepers* (Harry Warren / Johnny Mercer, ©1938)
- *Jumpin' at the Woodside* (William "Count" Basie, ©1938)
- *King Porter Stomp* (Ferdinand "Jelly Roll" Morton, 1923, ©1924)
- *Ko-ko* (Duke Ellington, 1940)
- *Li'l Darlin'* (Neal Hefti, 1957, ©1958)
- *Mahogany Hall Stomp* (Spencer Williams, ©1929)
- *Maiden Voyage* (Herbie Hancock, 1965, ©1973)
- *Mandy Make up Your Mind* (George W. Meyer, Arthur Johnston / Grant Clarke, Roy Turk, ©1924)
- *Maryland My Maryland* (vieille chanson traditionnelle allemande)
- *Milestones* [5] (Miles Davis, 1947, ©1948)
- *Minor Swing* (Django Reinhardt, Stéphane Grappelli, 1937, ©1938)
- *Night in Tunisia (Interlude)* (Dizzy Gillespie, Frank Paparelli / Sid Robin, ©1944)
- *One O'Clock Jump* (William "Count" Basie, 1937, ©1938)
- *Opus de Funk* (Horace Silver, 1953)
- *Ory's Creole Trombone* (Edward "Kid" Ory, 1922)
- *Ostrich Walk* (Nick LaRocca, Larry Shields, ©1917)
- *Panama (Panama Rag)* (William H. Tyers, ©1911)
- *Parker's Mood* (Charlie Parker, ©1948)
- *Relaxin' at Camarillo* (Charlie Parker, 1947, ©1961)
- *Riverside Blues (29th and Dearborn)* (Thomas Dorsey / Richard M. Jones, ©1923)
- *Robbin's Nest* (Sir Charles Thompson, Illinois Jacquet / Bob Russell ©1947)
- *Rockin' in Rhythm* (Duke Ellington, Harry Carney, Irving Mills, 1930, ©1931)
- *'Round Midnight ('Round About Midnight)* (Thelonious Monk, Coorie Williams / Bernie Hanighen, ©1944)
- *Royal Garden Blues* (Clarence Williams / Spencer Williams, ©1919)
- *Salt Peanuts (Salted Peanuts)* (Dizzy Gillespie / Kenny Clarke, ©1941)
- *Satin Doll* (Duke Ellington, Billy Strayhorn / Johnny Mercer, ©1953)
- *Señor Blues* (Horace Silver, ©1956)
- *Sent for You Yesterday* (Count Basie / Eddie Durham / Jimmy Rushing 1938, ©1939)
- *Seven Come Eleven (Roast Turkey Stomp)* (Charlie Christian / Benny Goodman, 1939, ©1940)
- *Shaw Nuff* (Charlie Parker / Dizzy Gillespie, 1945, ©1946)
- *Singing the Blues* (Con Conrad, J. Russel Robinson / Sam M. Lewis, Joe Young, ©1920)
- *Star Eyes* (Gene DePaul / Don Raye, ©1943)
- *Stolen Moments* (Oliver Nelson, 1961, ©1962)
- *Take Five* (Paul Desmond / Iola Brubeck, ©1959)
- *Take the A Train* (Billy Strayhorn, ©1941)
- *Things Ain't What They Used to Be (Time's A-Wastin')* (Mercer Ellington / Ted Persons, 1941, ©1943)
- *This Here (Dis Here)* (Bobby Timmons, 1959)
- *Twelth Street Rag* (Euday L. Bowman, ©1914)
- *Walkin' (Gravy)* (Richard Carpenter, 1950)
- *Warm Valley* (Duke Ellington / Bob Russell, 1940, ©1941)
- *Watermelon Man* (Herbie Hancock, ©1962)
- *West End Blues* (Joe "King" Oliver / Clarence Williams, ©1928)

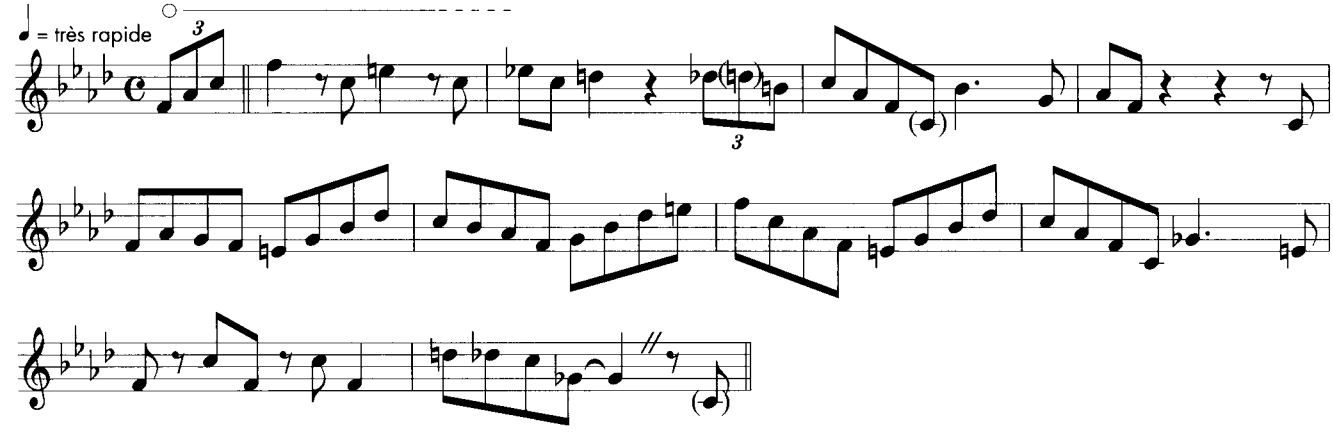
5 John Lewis, pianiste de la séance de Miles Davis de 1947, revendique la paternité de ce thème. Ne pas confondre avec l'autre composition de Miles Davis portant ce même nom et enregistrée en 1957.

■ *All Blues* (intro usuelle)

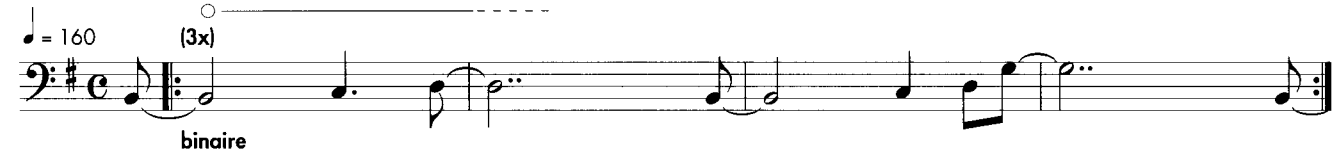
Vamp till ready

■ *All the Things You Are* (version Dizzy Gillespie, 1945)

8 mes.

■ *Be Bop* (intro usuelle)

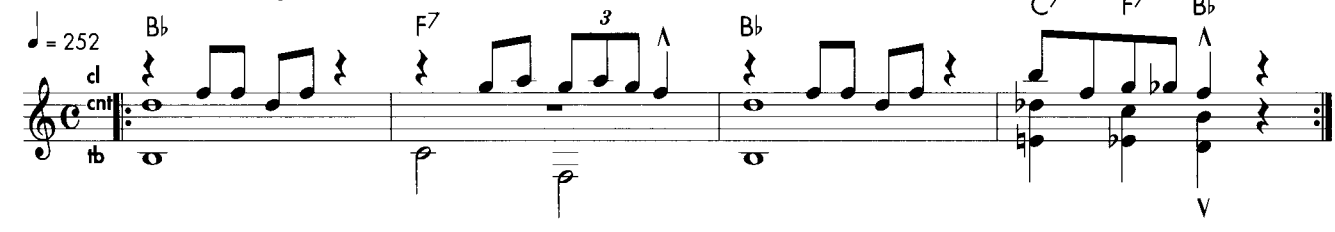
10 mes.



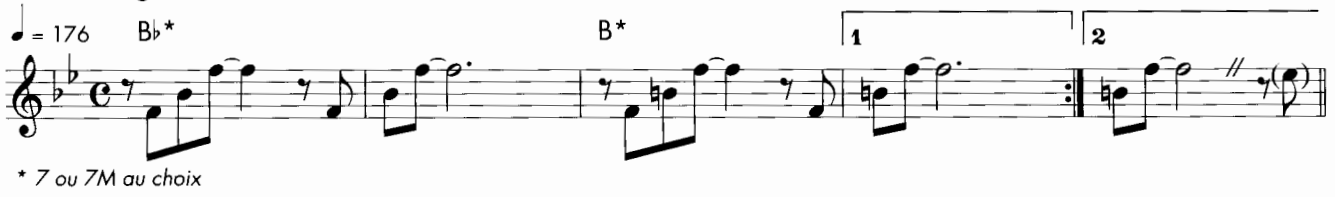
■ *Birdland* (version Weather Report, 1976)

12 mes.

■ *Black Bottom Stomp* (version Jelly Roll Morton, 1926)

8 mes.

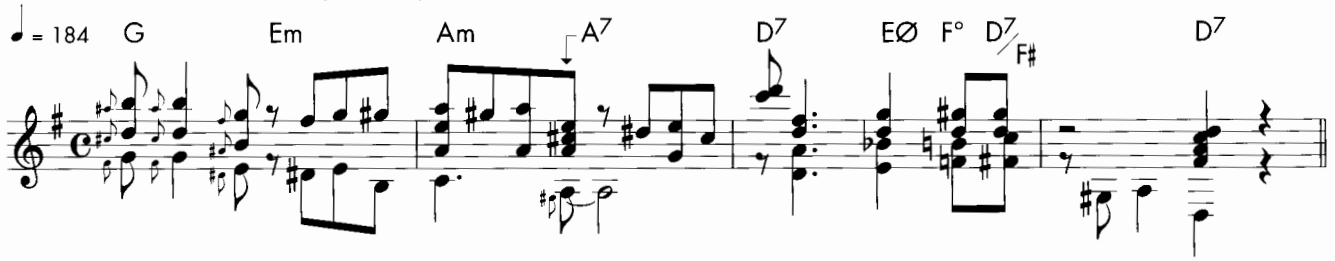


■ ***Bouncing with Bud*** (version Bud Powell, 1949) **8 mes.**

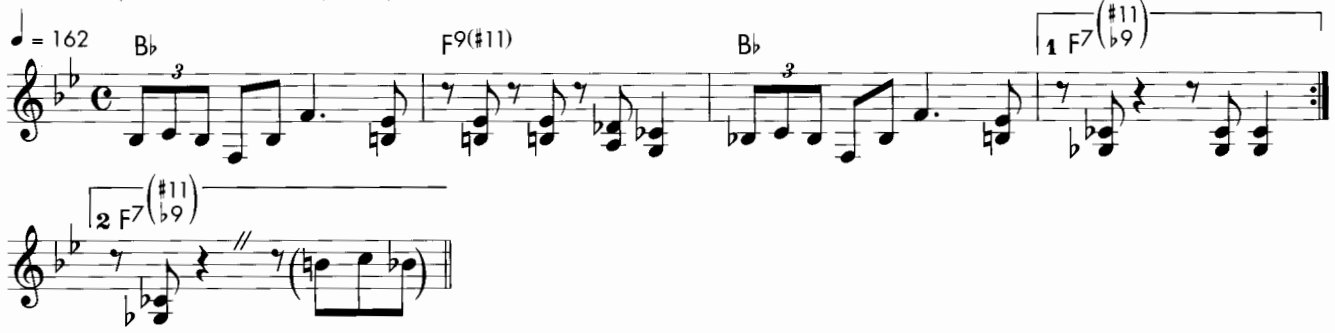


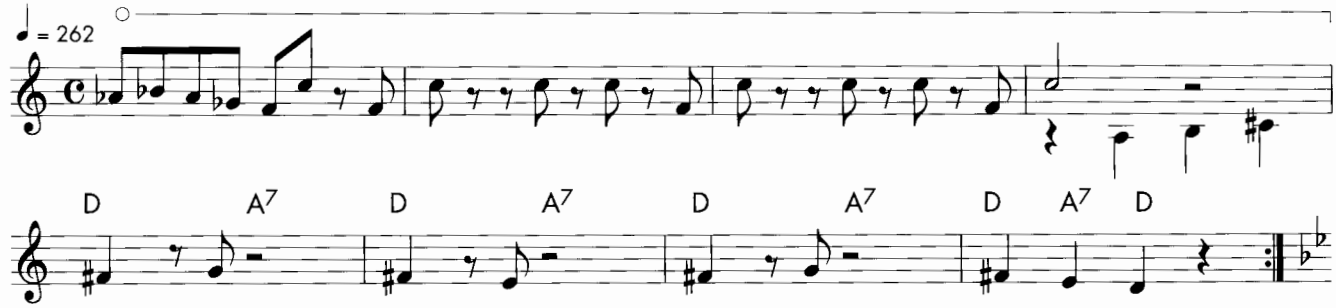
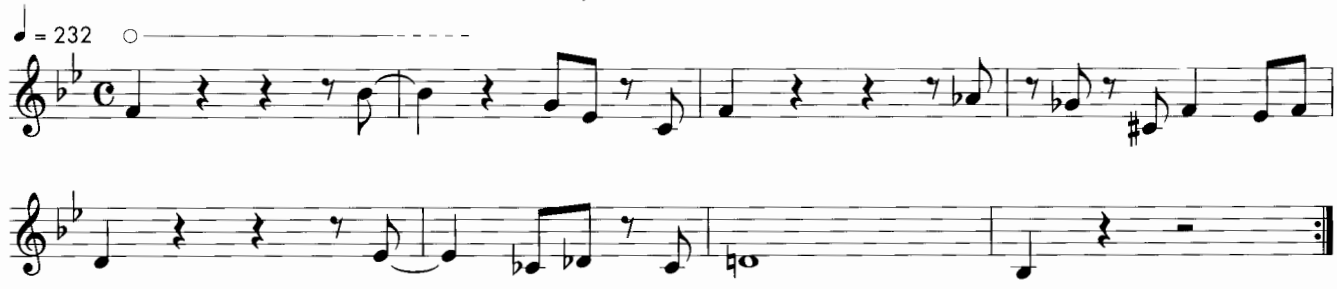
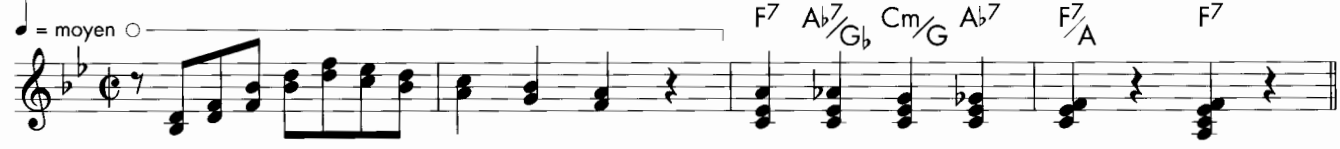
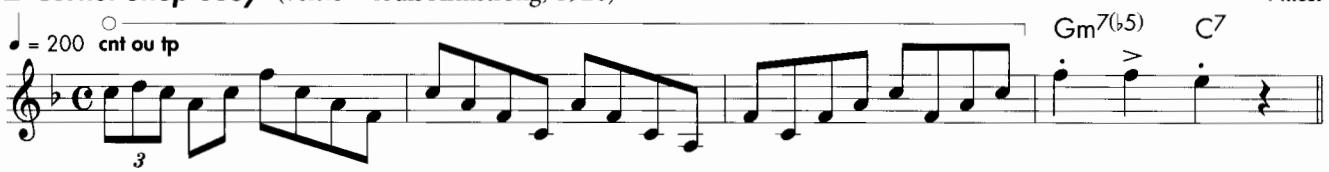
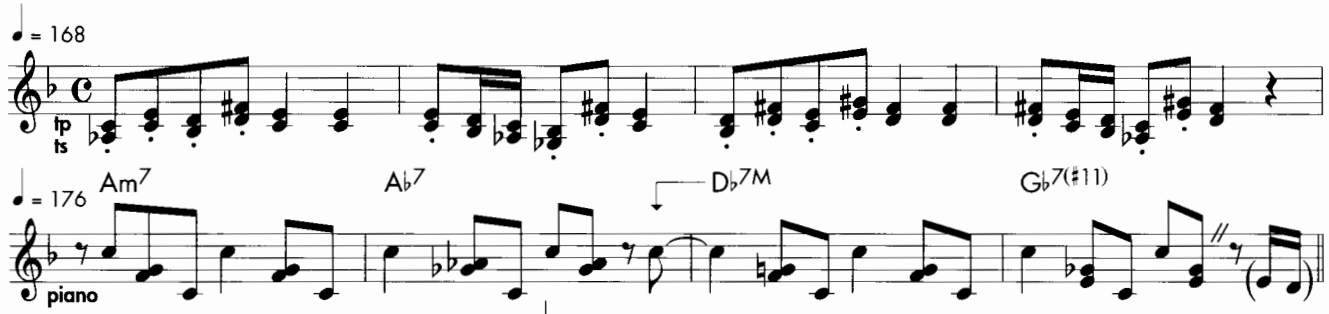
* 7 ou 7M au choix

■ ***Carolina Shout*** (version James P. Johnson, Okeh 1921) **4 mes.**

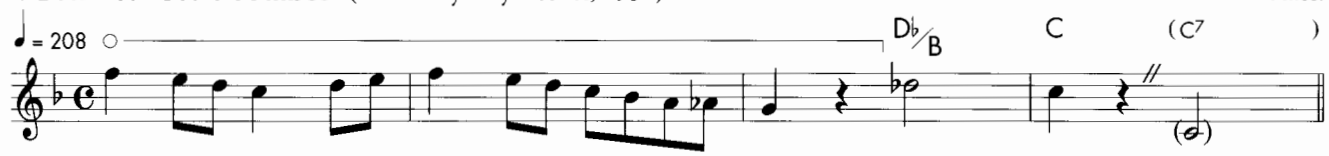


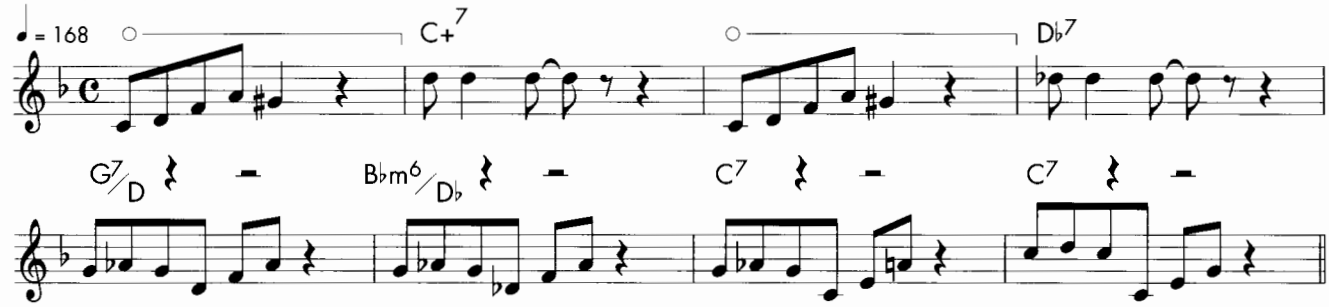
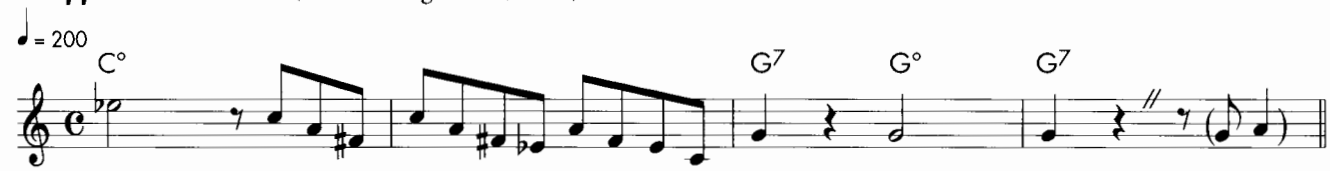
■ ***Celia*** (version Bud Powell, 1949) **8 mes.**

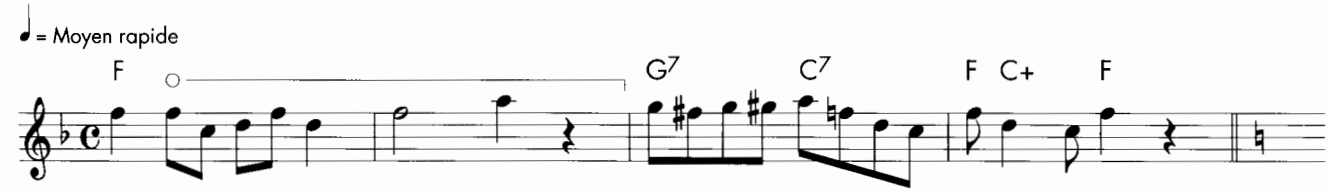


■ ***The Chant*** (version Jelly Roll Morton, 1926) **16 mes.**

■ ***The Chase*** (version Dexter Gordon / Wardell Gray, 1947) **8 mes.**

■ ***Chattanooga Stomp*** (intro usuelle) **4 mes.**

■ ***Cornet Shop Suey*** (version Louis Armstrong, 1926) **4 mes.**

■ ***Dance of the Infidels*** (version Bud Powell, 1949) **8 mes.**

A partir de la mes. 5, le tempo est légèrement accéléré (♩ = 176).

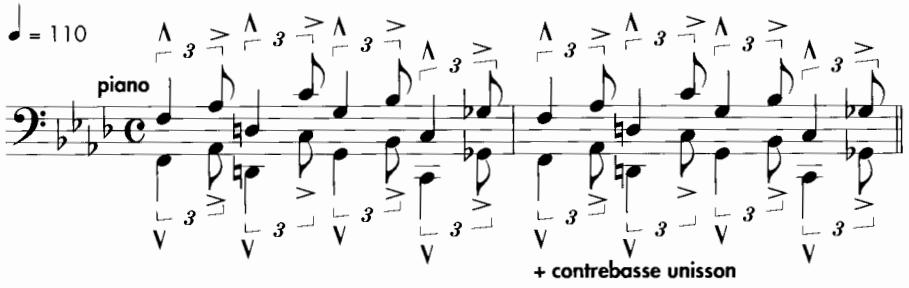
■ ***Dans les rues d'Antibes*** (version Sydney Bechet, 1952) **4 mes.**



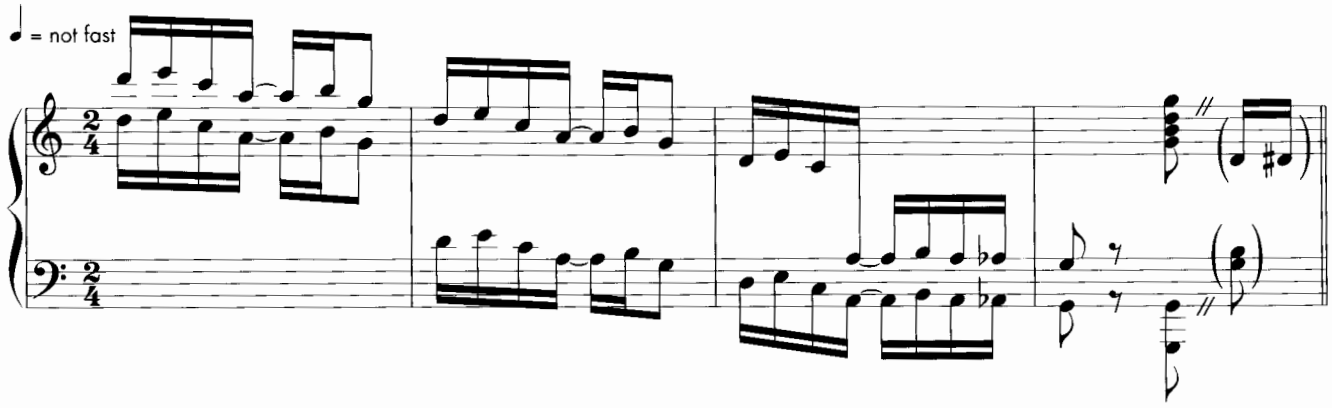
■ ***Deep Henderson*** (version King Oliver, 1926) **8 mes.**

■ ***Dippermouth Blues*** (version King Oliver, 1923) **4 mes.**

■ ***Eccentric Rag*** (intro usuelle) **4 mes.**

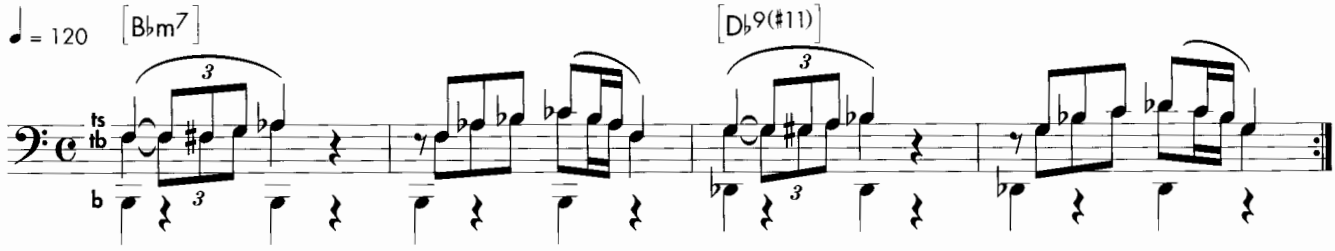
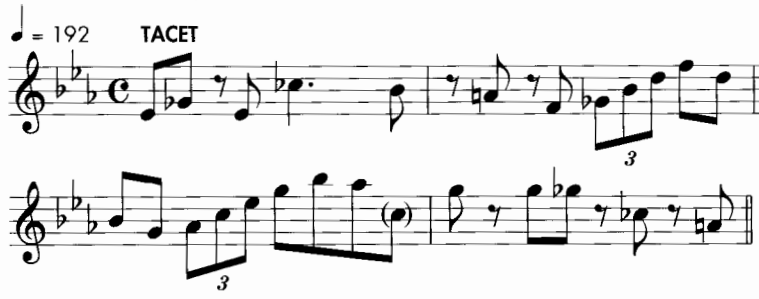


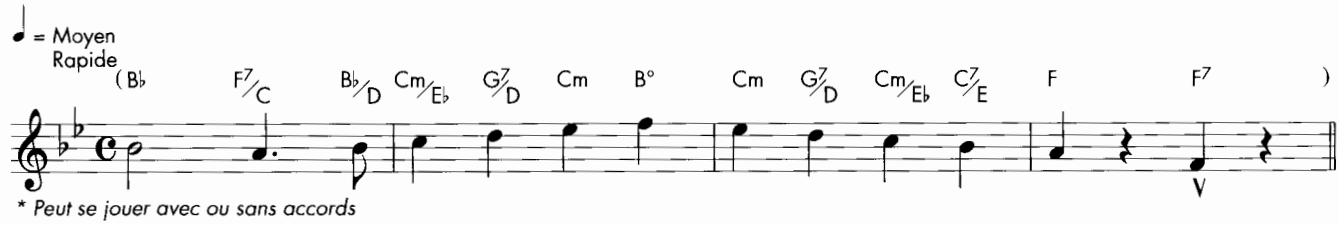
■ ***Echoes of Harlem*** (Duke Ellington, 1936) **2 mes.**



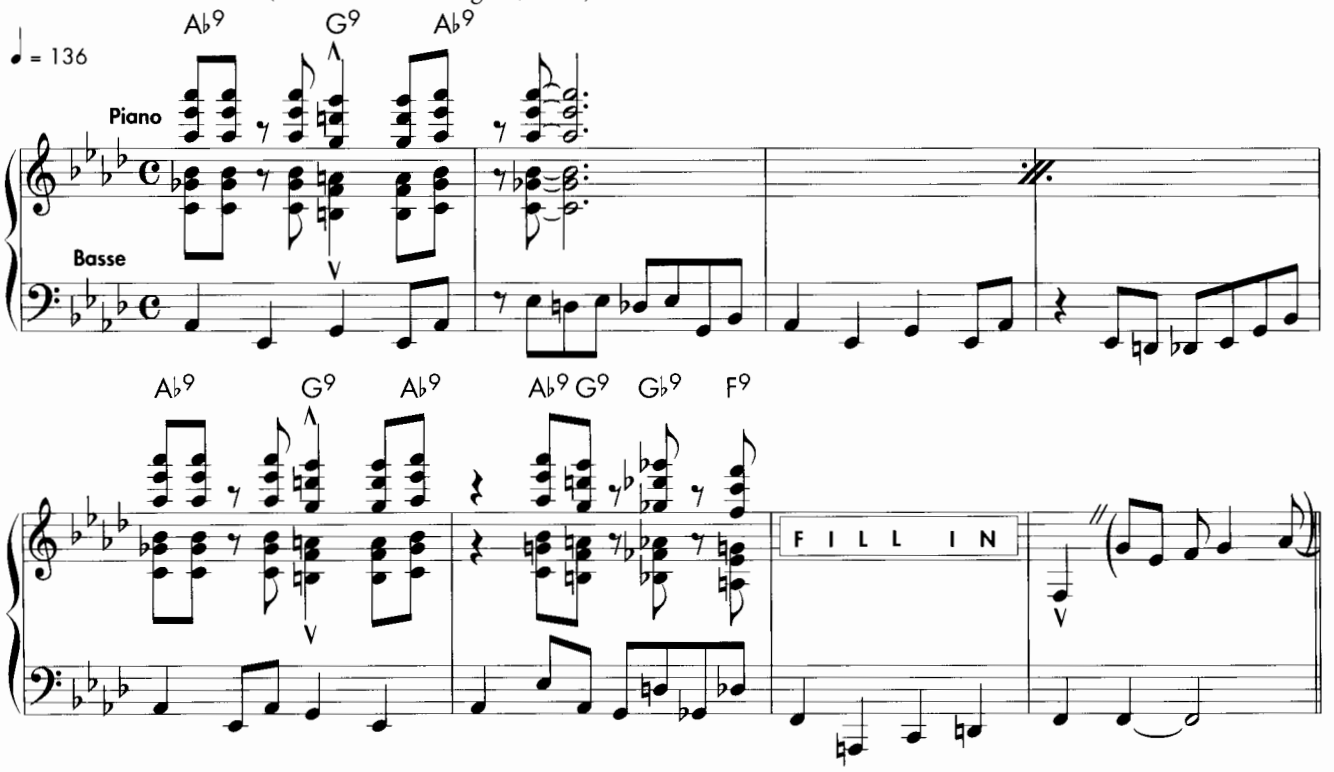
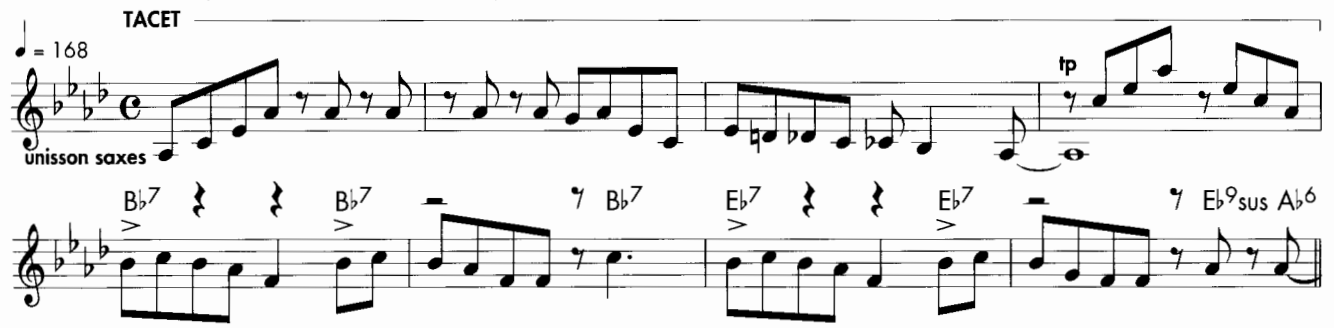
■ ***Entertainer, The*** (partition originale pour piano de Scott Joplin, 1902) **4 mes.**

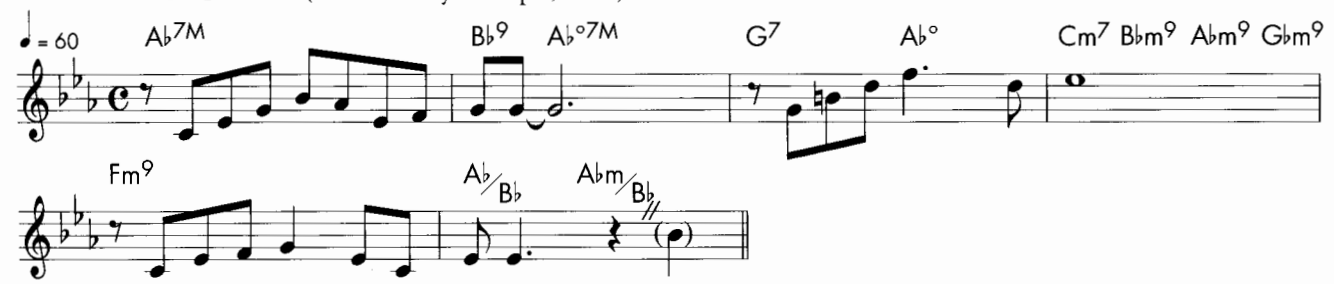


■ ***Fables of Faubus*** (version Charles Mingus, 1959) **8 mes.**

■ ***Groovin' High*** (version Dizzy Gillespie, février-mars 1945) **6 mes.**

■ ***High Society*** (intro usuelle *) **4 mes.**

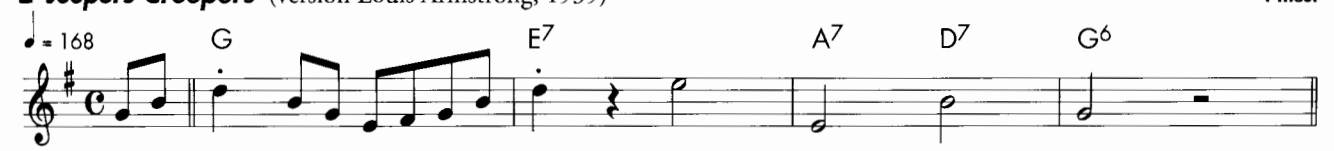


* *Peut se jouer avec ou sans accords*

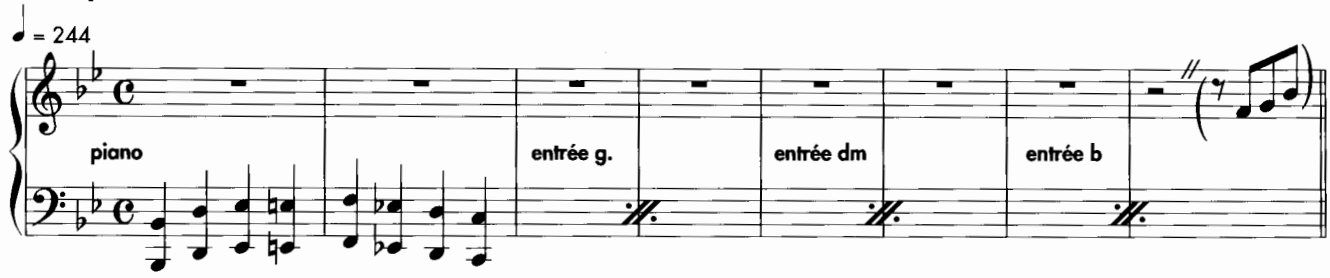
■ ***In a Mellow Tone*** (version Duke Ellington, 1940) **8 mes.**

■ ***In the Mood*** (version Glenn Miller, 1939) **8 mes.**

■ ***I Remember Clifford*** (version Dizzy Gillespie, 1957) **6 mes.**

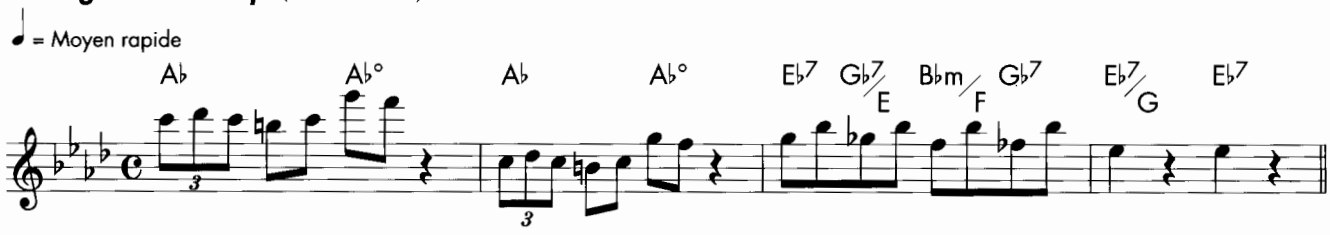


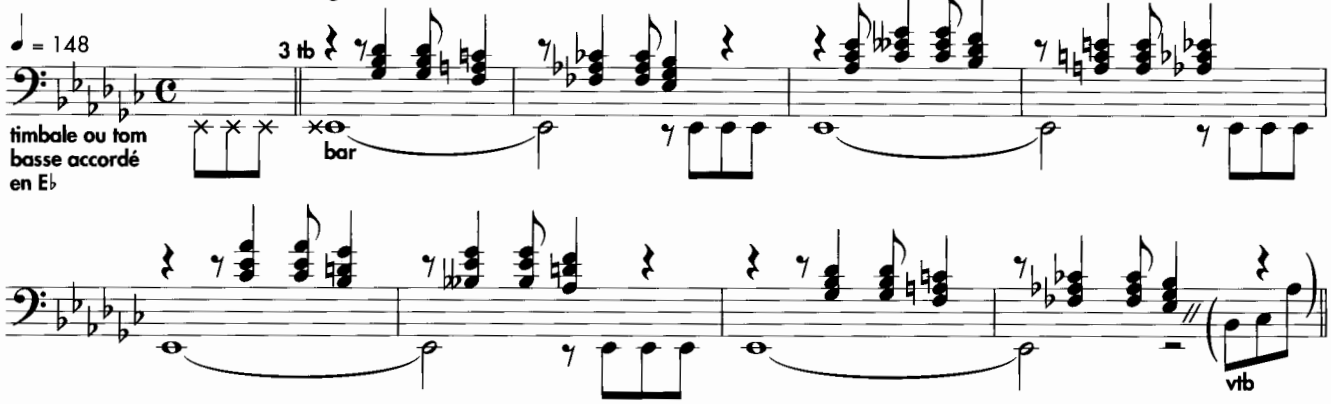
■ ***Jeepers Creepers*** (version Louis Armstrong, 1939) **4 mes.**



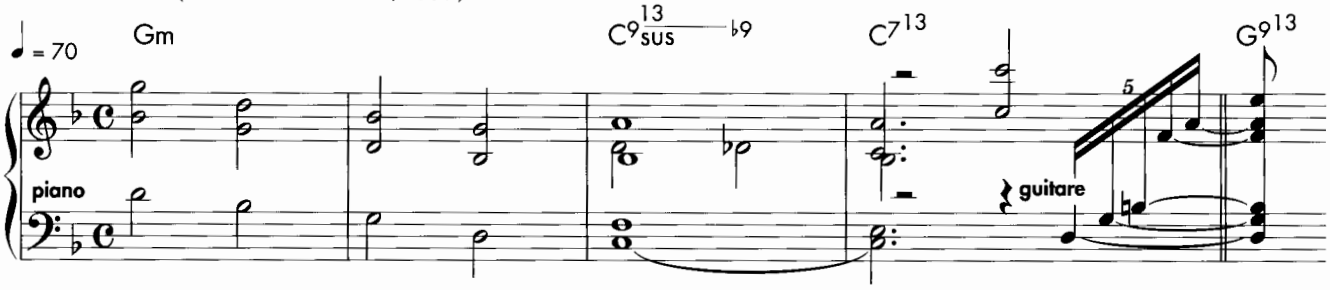
■ ***Jumpin' at the Woodside*** (version Count Basie, 1938) **8 mes.**



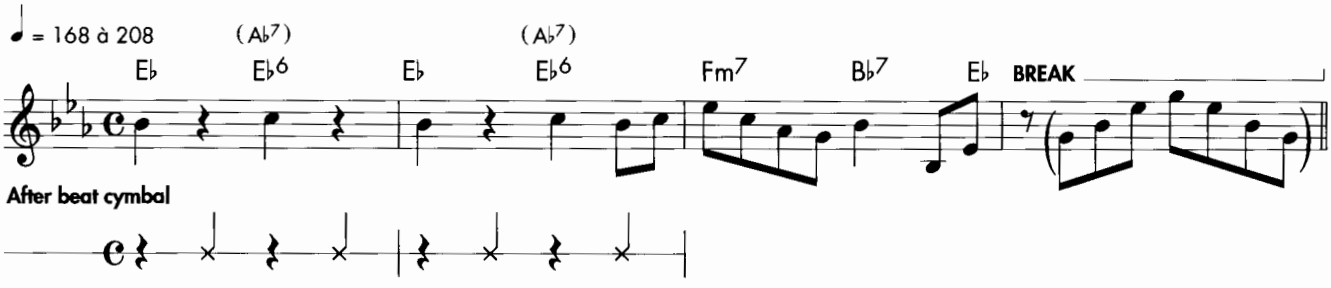
■ ***King Porter Stomp*** (intro usuelle) **4 mes.**

■ ***Ko-ko*** (version Duke Ellington, 1940) **8 mes.**

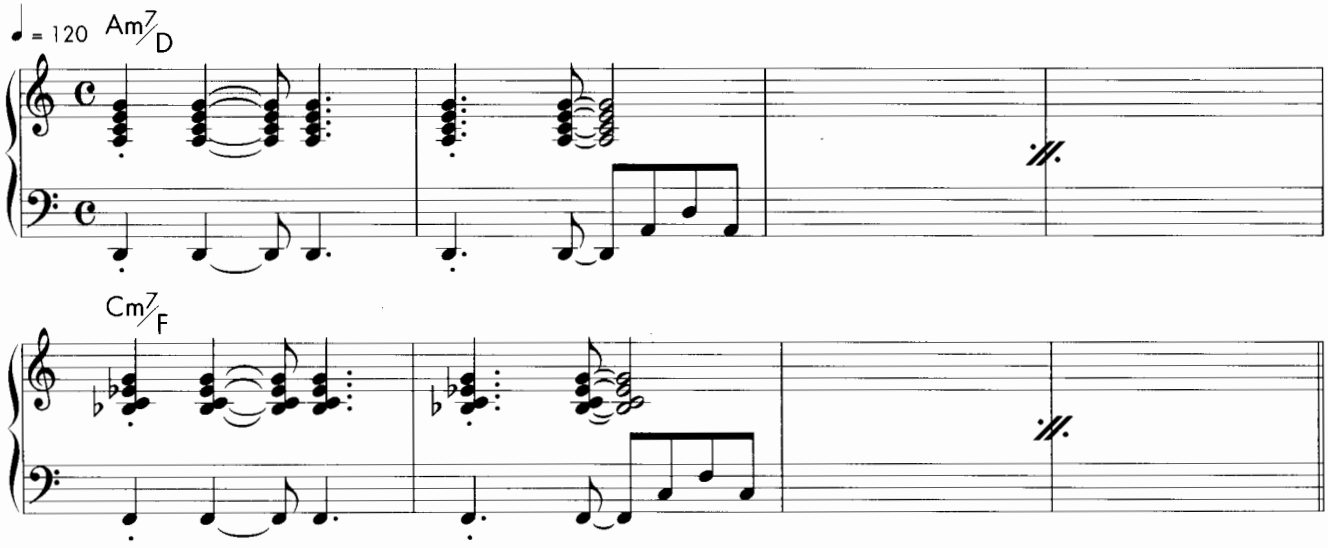


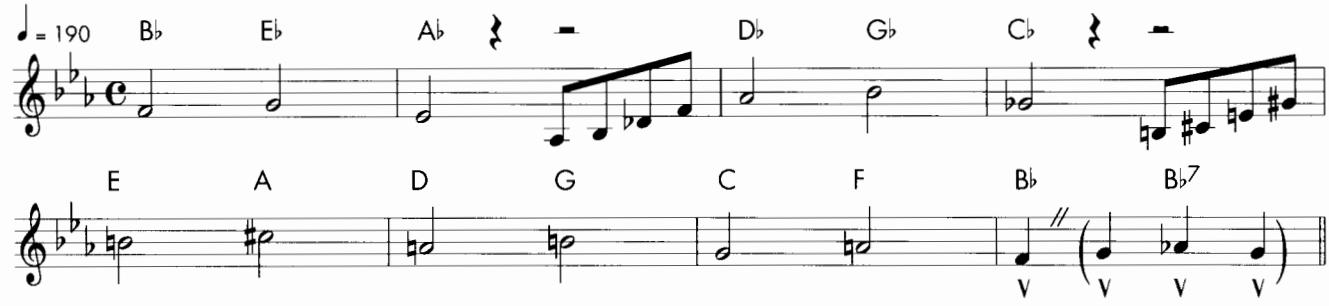
■ ***Li'l Darlin'*** (version Count Basie, 1957) **4 mes.**

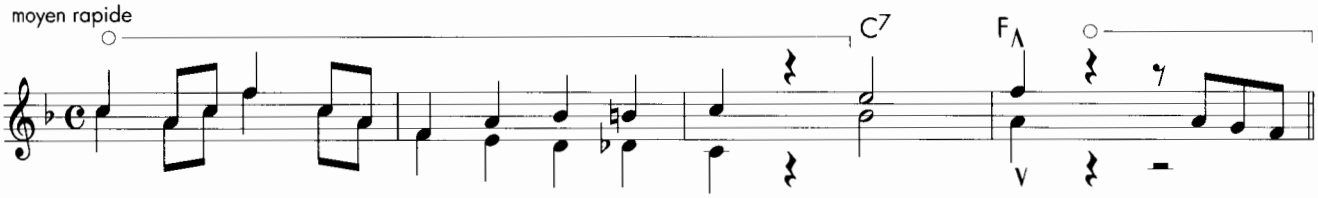


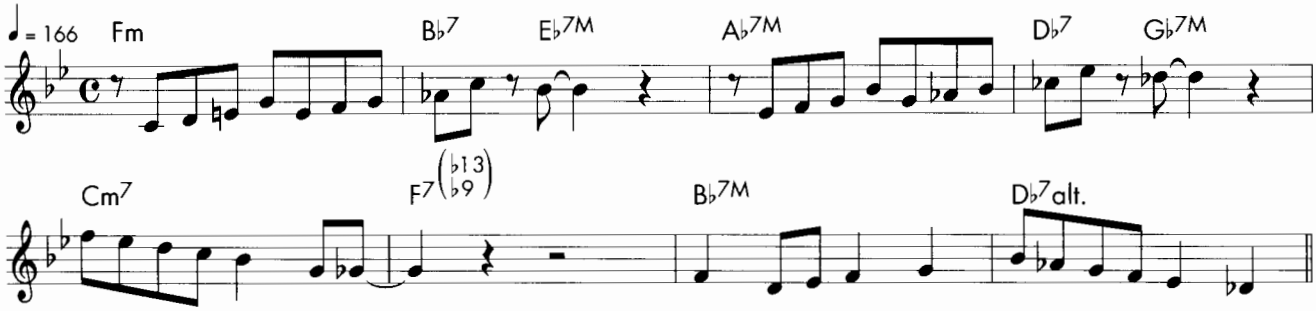
■ ***Mahogany All Stomp*** (différentes versions par Louis Armstrong) **4 mes.**



■ ***Maiden Voyage*** (version Herbie Hancock, 1965) **8 mes.**

■ ***Mandy Make Up Your Mind*** (version Clarence Williams, 1924) **8 mes.**

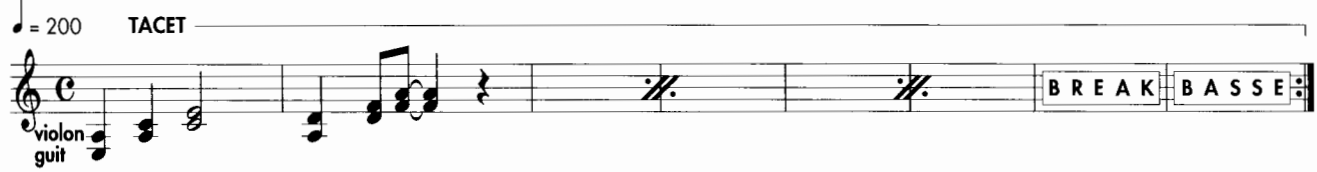


■ ***Maryland My Maryland*** (intro usuelle) **4 mes.**

■ ***Milestones*** (version Miles Davis, 1947 *) **8 mes.**

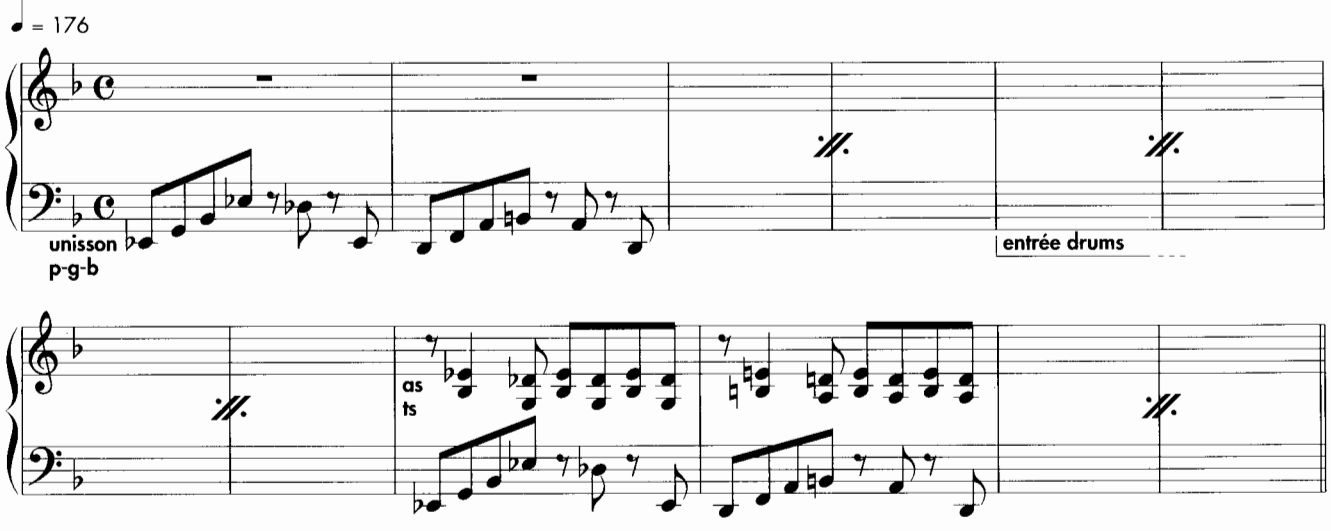


* Le *Milestones* de Miles Davis (1958) est un morceau différent.

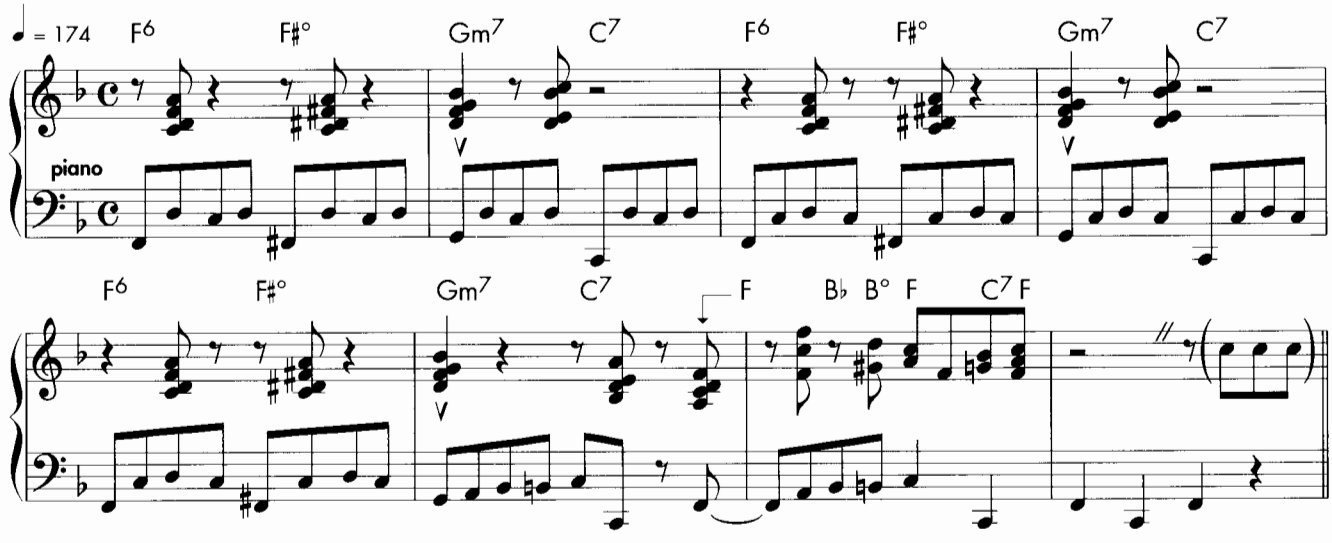
■ ***Minor Swing*** (version Quintette HCF, 1937) **16 mes.**



■ *Night in Tunisia* (version Charlie Parker, 1946)

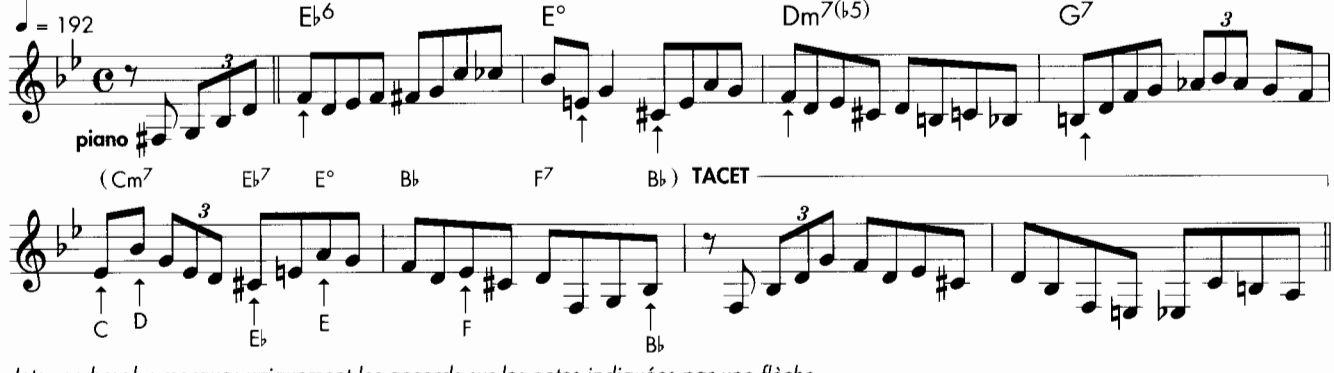
12 mes.

■ *One O'Clock Jump* (version Count Basie, 1937)

8 mes.



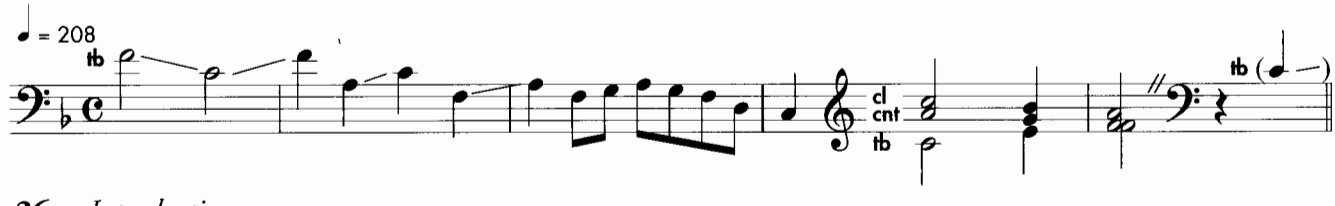
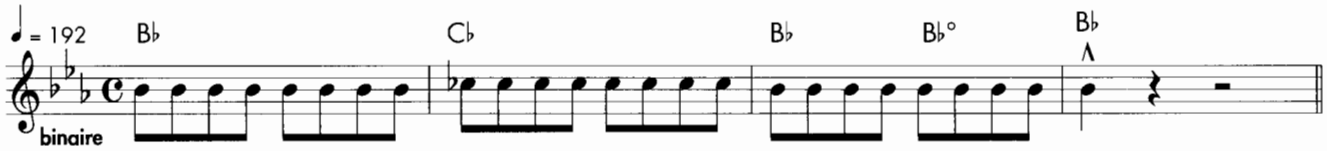
■ *Opus de funk* (version Horace Silver)

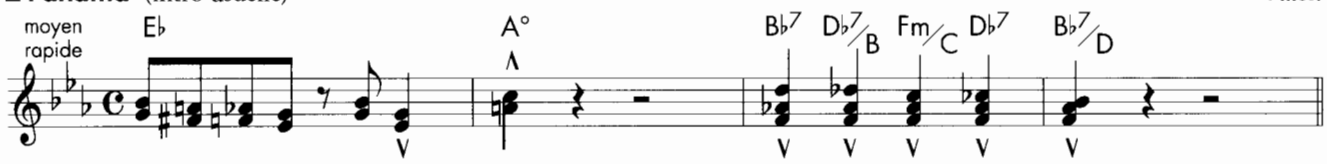
8 mes.

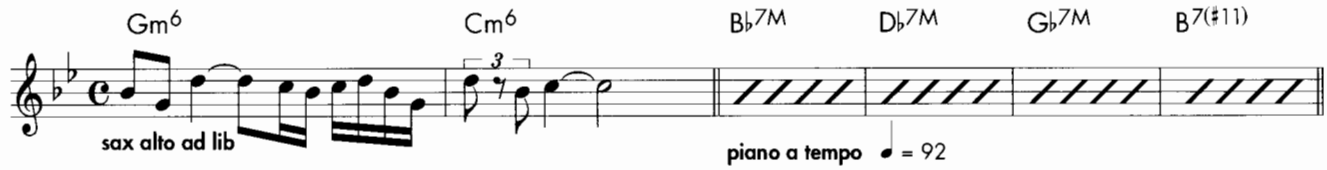
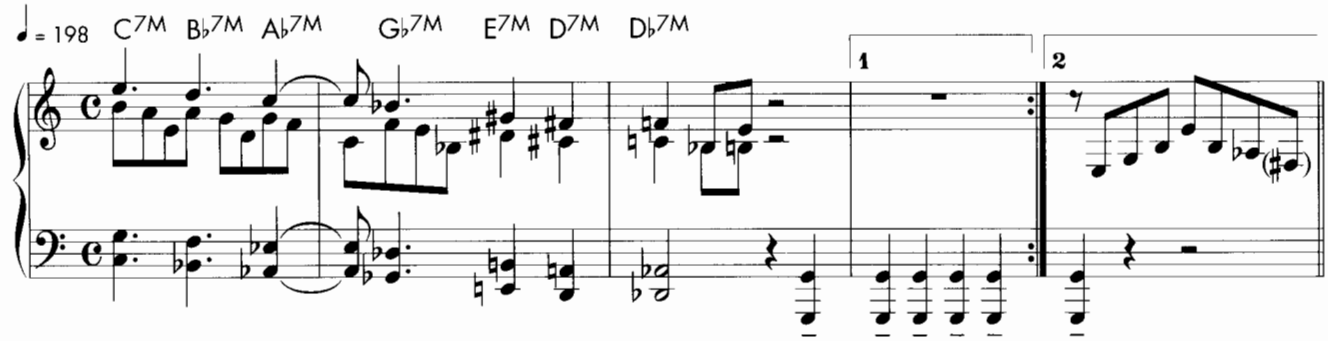
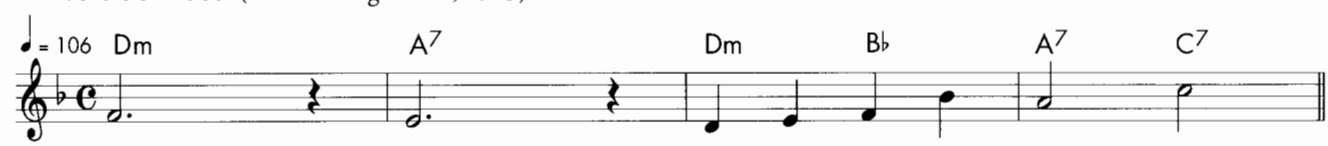
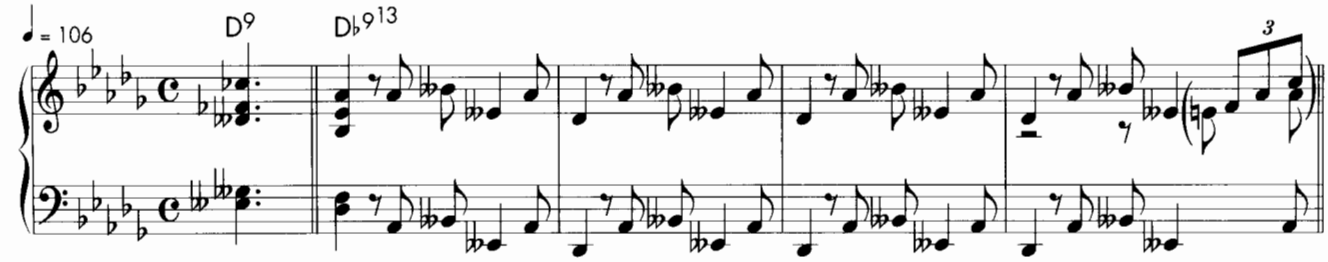
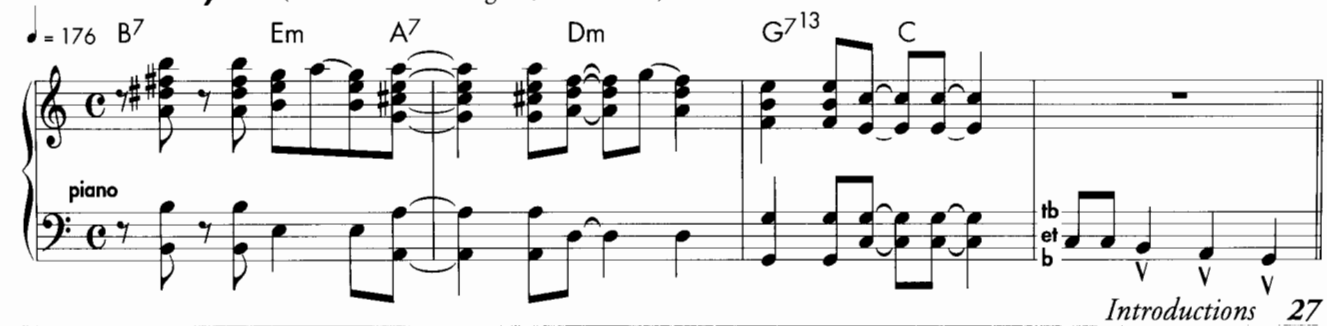


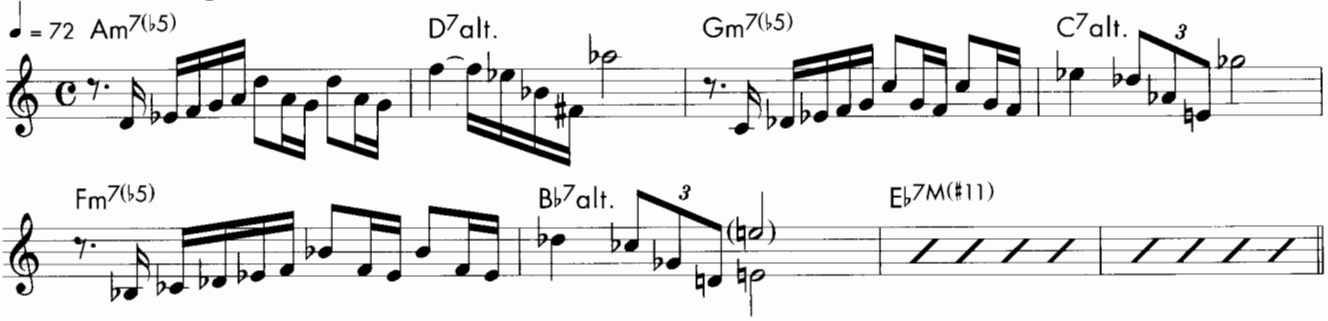
Intro en break : marquer uniquement les accords sur les notes indiquées par une flèche.
A partir des accords entre parenhèses, jouer seulement les basses.

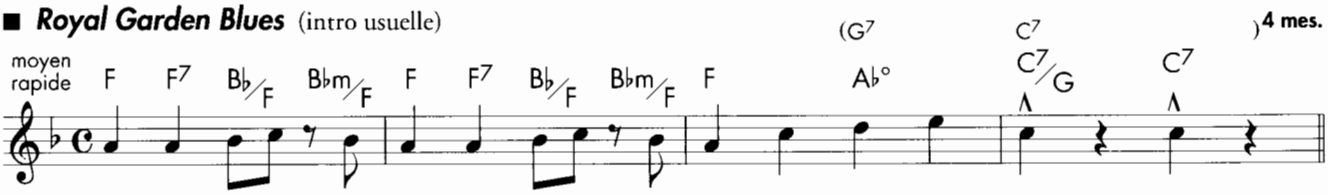
■ *Ory's Creole Trombone* (version Louis Armstrong, 1927)

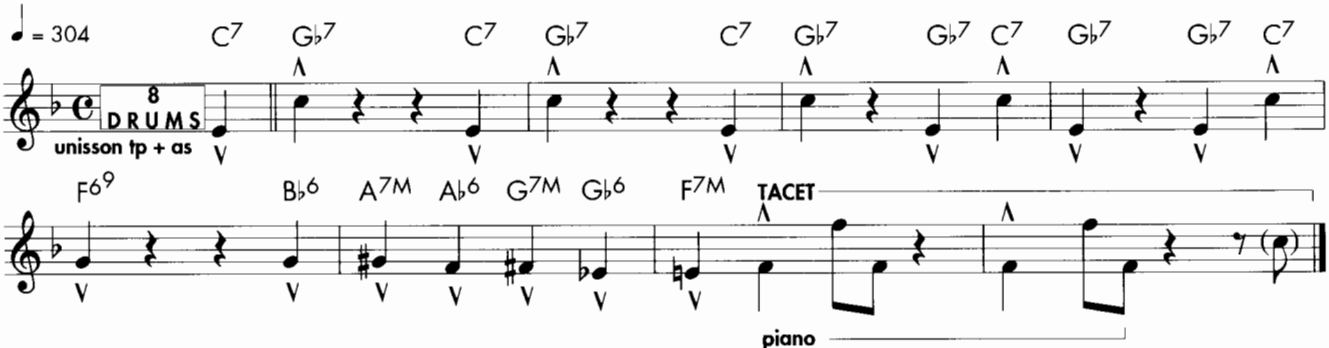
5 mes.

■ ***Ostrich Walk*** (version Original Dixieland Jazz Band, 1917) **4 mes.**

■ ***Panama*** (intro usuelle) **4 mes.**

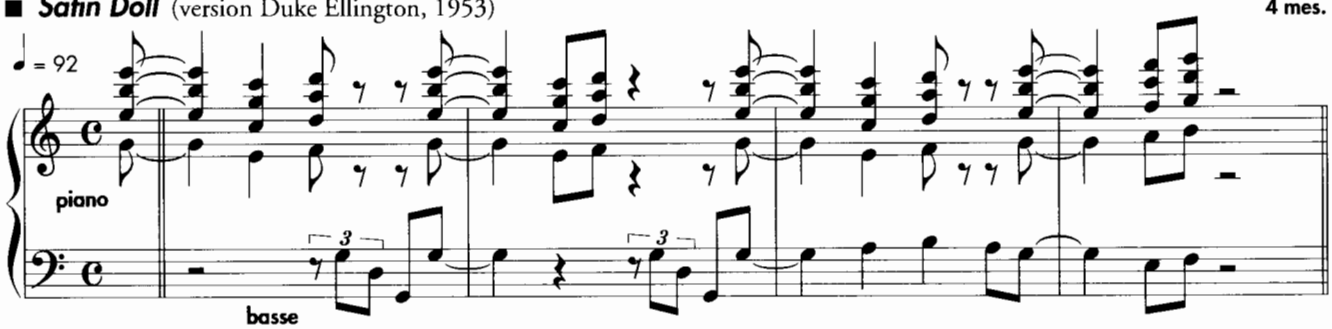
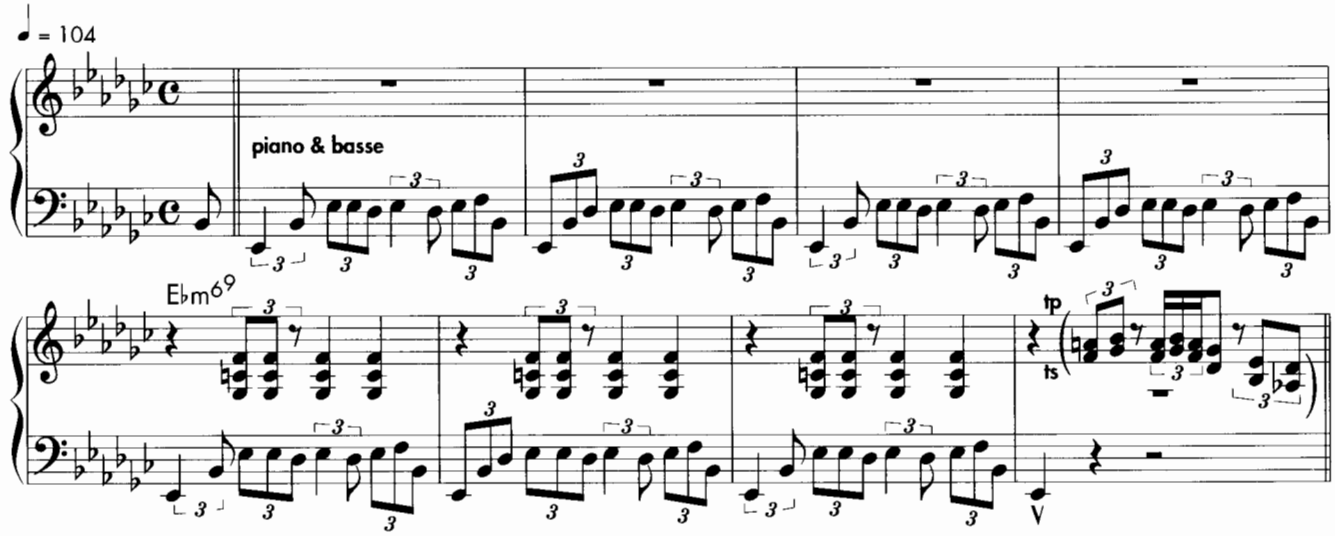


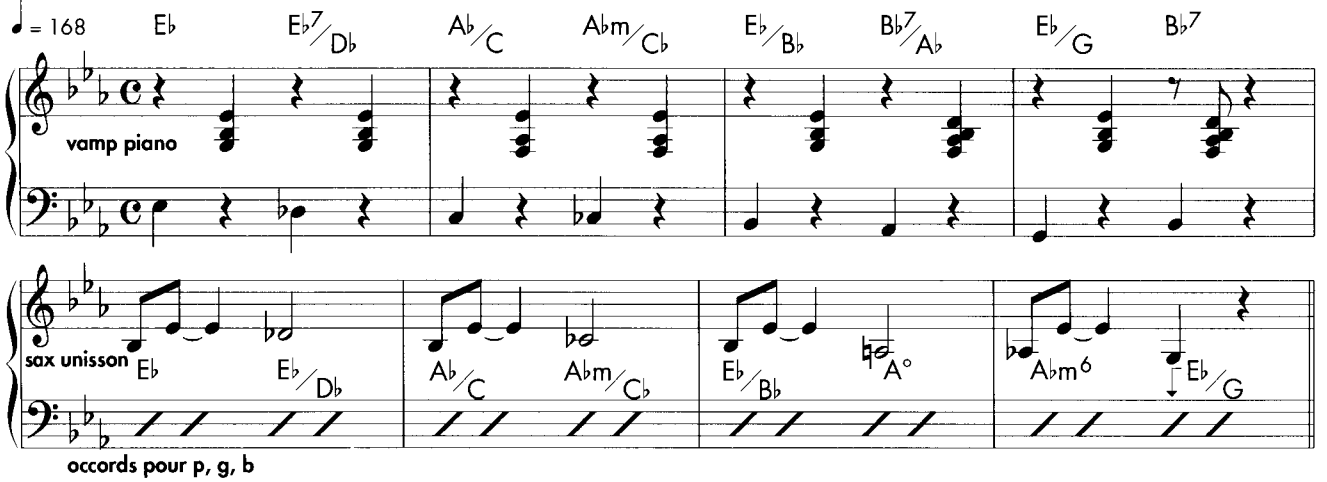
■ ***Parker's Mood*** (version Charlie Parker, 1948) **6 mes.**

■ ***Relaxin' at Camarillo*** (version Charlie Parker, 1947) **8 mes.**

■ ***Riverside Blues*** (version King Oliver, 1923) **4 mes.**

■ ***Robbin's Nest*** (version Illinois Jacquet, 1959) **4 mes.**

■ ***Rockin' in Rhythm*** (version Duke Ellington, RCA 1931) **4 mes.**

■ ***'Round Midnight*** (version Dizzy Gillespie, 1946 & 1948) **8 mes.**

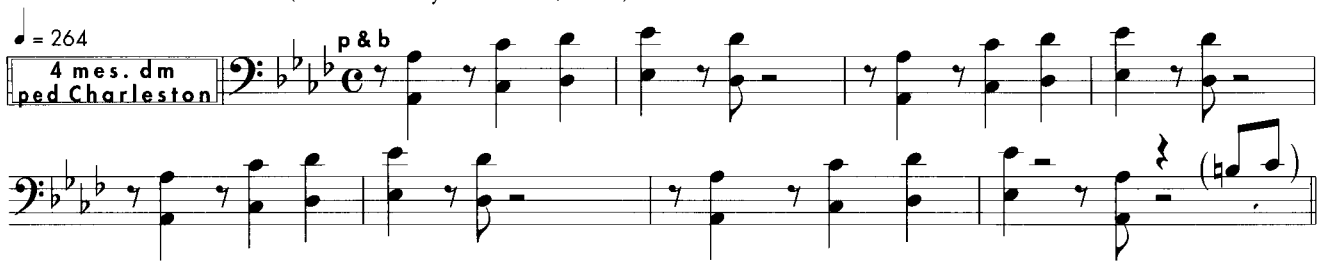
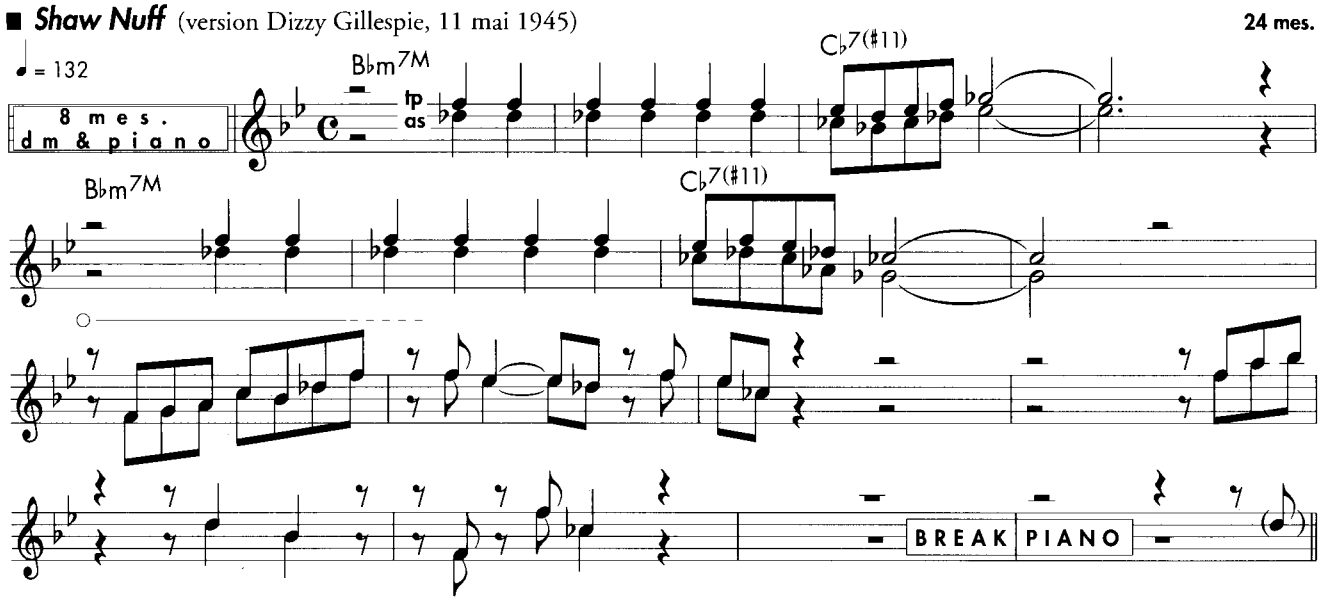
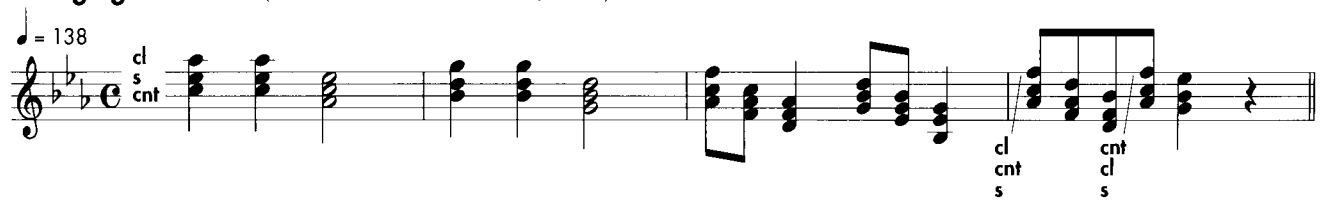


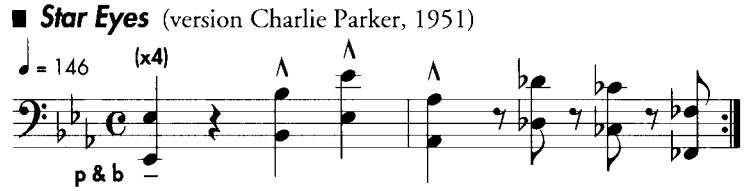
■ ***Royal Garden Blues*** (intro usuelle) **4 mes.**

■ ***Salt Peanuts*** (version Dizzy Gillespie, Guild, 11 mai 1945) **16 mes.**

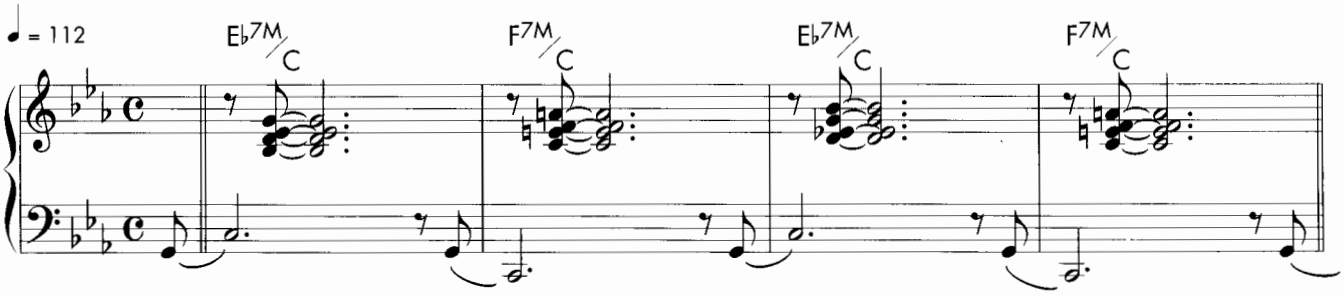


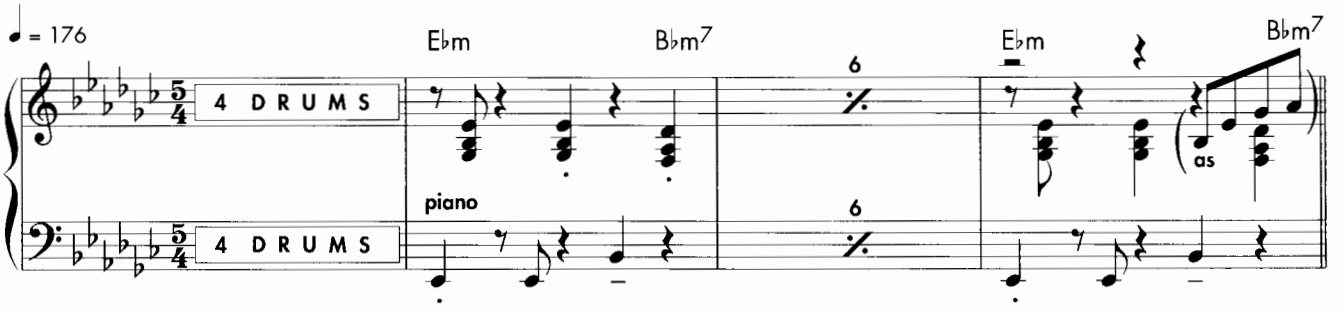
■ ***Satin Doll*** (version Duke Ellington, 1953) **4 mes.**

■ ***Señor Blues*** (version Horace Silver, 1956) **8 mes.**

■ ***Sent for You Yesterday*** (version Count Basie, 1938) **8 mes.**

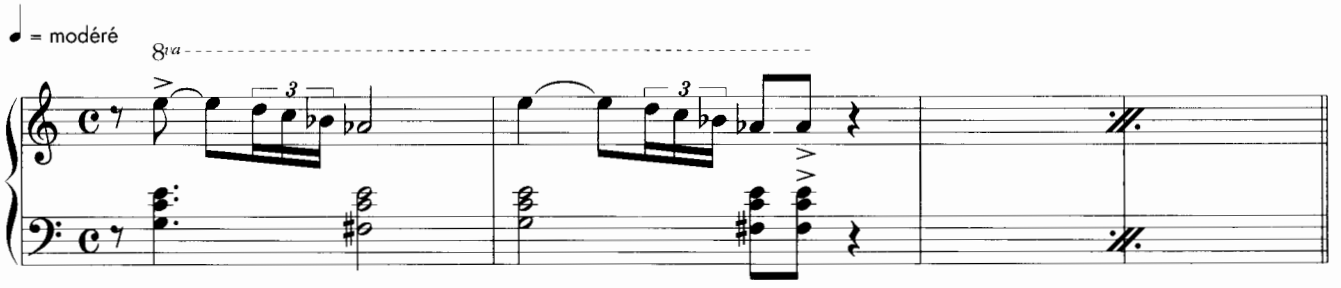
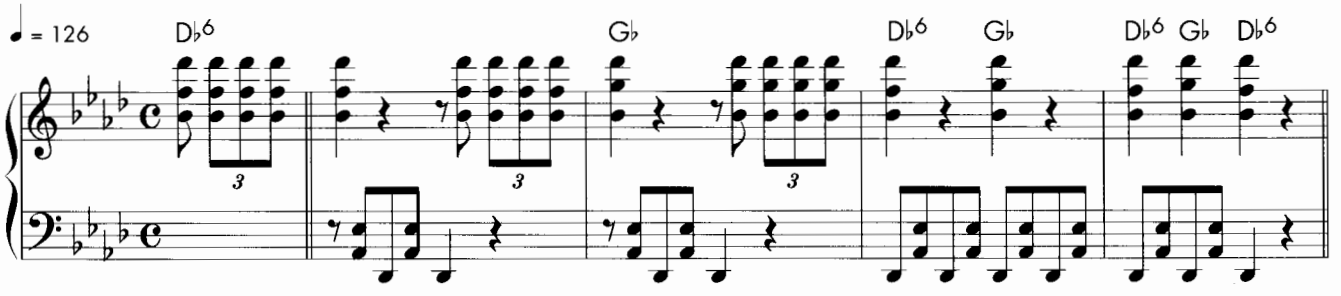
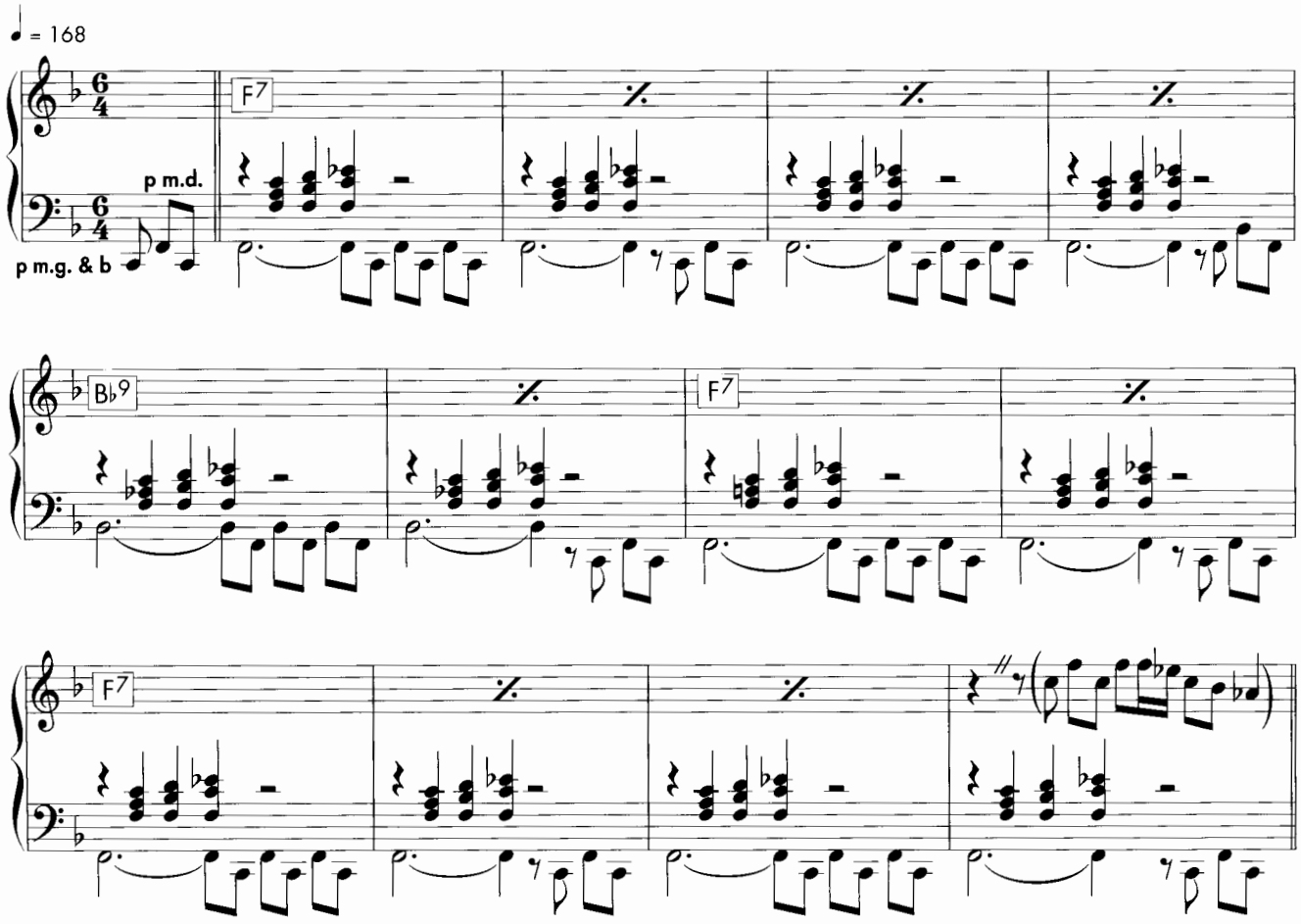
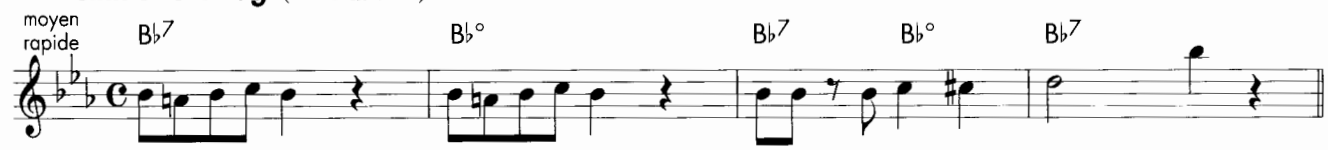
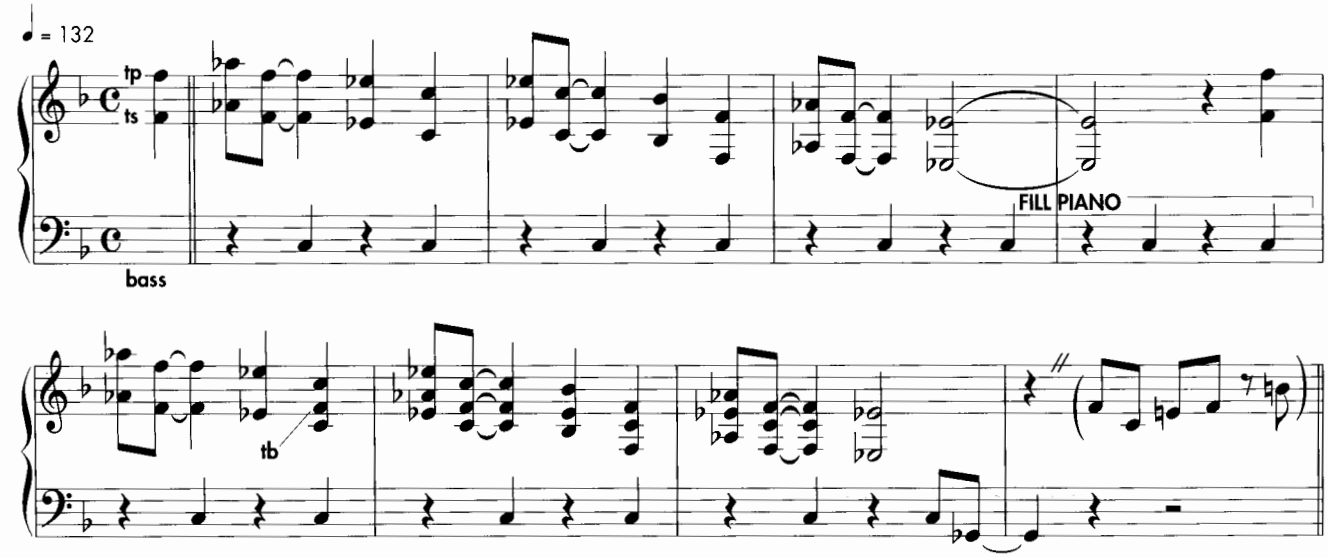


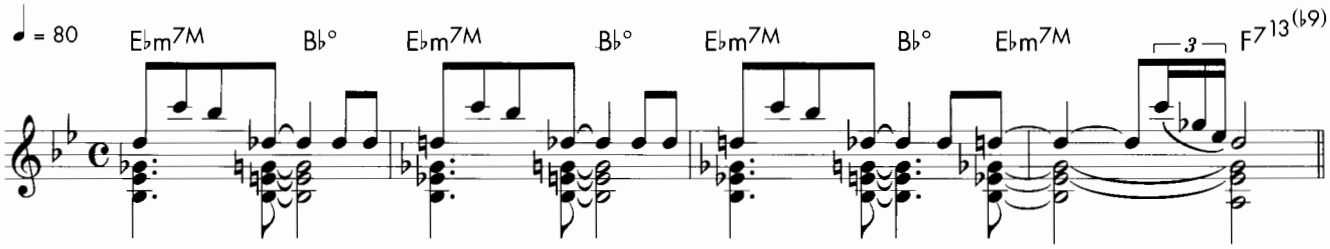
■ ***Seven Come Eleven*** (version Benny Goodman, 1939) **12 mes.**

■ ***Shaw Nuff*** (version Dizzy Gillespie, 11 mai 1945) **24 mes.**

■ ***Singing the Blues*** (version Frank Trumbauer, 1927) **4 mes.**

■ ***Star Eyes*** (version Charlie Parker, 1951) **8 mes.**

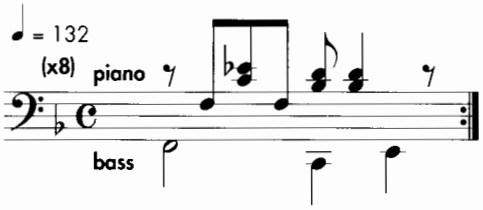


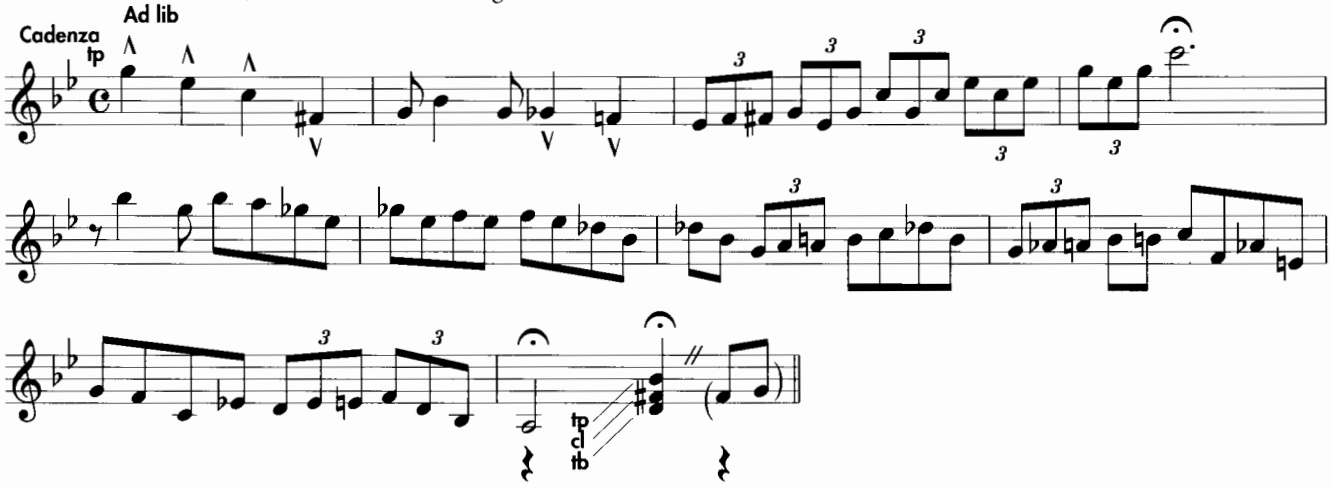
■ ***Stolen Moments*** (version Oliver Nelson, 1961) **4 mes.**

■ ***Take Five*** (version Dave Brubeck, 1959) **12 mes.**



■ ***Take the «A» Train*** (intro usuelle) **4 mes.**

■ ***Things Ain't what They Used to Be*** (version Duke Ellington, 1945) **4 mes.**

■ ***This Here*** (version Cannonball Adderley, 1959) **12 mes.**

■ ***Twelfth Street Rag*** (intro usuelle) **4 mes.**

■ ***Walkin'*** (version Miles Davis, 1954) **8 mes.**

■ ***Warm Valley*** (version Duke Ellington, 1940) **4 mes.**



■ ***Watermelon Man*** (version Herbie Hancock, 1962) **8 mes.**

■ ***West End Blues*** (version Louis Armstrong, 1927) **10 mes.**



CLASSEMENT PAR STYLES [6]

■ Jazz traditionnel *(New Orleans, Chicago,* années 20 et *New Orleans Revival)* :

- *Black Bottom Stomp*
- *Carolina Shout*
- *the Chant*
- *Chatanooga Stomp*
- *Cornet Shop Suey*
- *Dans les rues d'Antibes*
- *Deep Henderson*
- *Dippermouth Blues*
- *Eccentric Rag*
- *the Entertainer*
- *High Society*
- *King Porter Stomp*
- *Mandy Make up Your Mind*
- *Maryland My Maryland*
- *Ory's Creole Trombone*
- *Ostrich Walk*
- *Panama*
- *Riverside Blues*
- *Royal Garden Blues*
- *Singin' the Blues*
- *Twelfth Street Rag*
- *West End Blues*

■ Jazz classique (années 30-45, la période *Swing* et ses prolongations, *Mainstream, Middle-jazz)* :

- *Echoes of Harlem*
- *In a Mellow Tone*
- *In the Mood*
- *Jeepers Creepers*
- *Jumpin' at the Woodside*
- *Ko-ko*
- *Li'l Darlin'*
- *Mahogany Hall Stomp*
- *Minor Swing*
- *One O'Clock Jump*
- *Robbin's Nest*
- *Rockin' in Rhythm*
- *Satin Doll*
- *Sent for You Yesterday*
- *Seven Come Eleven*
- *Take the A Train*
- *Things Ain't What They Used to Be*
- *Warm Valley*

6 La proportion plus importante des relevés d'introductions de jazz traditionnel, classique et moderne, n'est pas forcément due – comme certains l'interpréteront peut-être malignement – à un ostracisme, latent chez l'auteur, à l'encontre du jazz contemporain, mais au fait indéniable que : d'une part, il y a beaucoup moins de standards dans le jazz contemporain ; d'autre part, dans ce moins grand nombre de morceaux, la proportion d'introductions usuelles est beaucoup moins importante que dans les autres catégories antérieures. NB : ce commentaire est valable pour les interludes et les codas.

■ Jazz moderne (années 1944-60, *Bebop, Cool, Hard Bop, West Coast, Third Stream)* :

- *All the Things You Are*
- *Be Bop*
- *Bouncing with Bud*
- *Celia*
- *The Chase*
- *Dance of the Infidels*
- *Groovin' High*
- *I Remember Clifford*
- *Milestones*
- *Night in Tunisia*
- *Opus de Funk*
- *Parker's Mood*
- *Relaxin' at Camarillo*
- *'Round Midnight*
- *Salt Peanuts*
- *Señor Blues*
- *Shaw Nuff*
- *Star Eyes*
- *This Here*
- *Walkin'*

■ Jazz contemporain (depuis 1960, jazz modal, *free jazz, jazz-rock,* etc.) :

- *All Blues*
- *Birdland*
- *Fables of Faubus*
- *Maiden Voyage*
- *Stolen Moments*
- *Take Five*
- *Watermelon Man*

D'autres références

Parmi les musiciens (ou orchestres) grands pourvoyeurs d'intros :

Louis Armstrong : *Cornet Shop Suey* *, *West End Blues* *, *Mahogany Hall Stomp* *, *Hello Dolly.*
Jelly Roll Morton : *The Chant* *, *Jelly Roll Blues, King Porter Stomp* *.
Duke Ellington : *Concerto For Cootie, East St Louis Toodle Oo, Jungle Jamboree* (1929) *In a Mellotone* *, *Ko-ko* *, *Morning Glory, Take The A Train* *, *Satin Doll* *, *Things Ain't What They Used to Be* *, *Warm Valley* *.
Count Basie : *One O'Clock Jump**, *Jumpin' At The Woodside**, *Sent For You Yester-day* *, *Lil' Darlin'* *.
Dizzy Gillespie : *All The Things You Are* *, *Groovin' High* *, *Salt Peanuts* *, *Shaw Nuff* *, *Be Bop* *, *Manteca, 'Round Midnight* *.
Charlie Parker : *Koko* (1945), *Parker's Mood* *.
Clifford Brown / Max Roach : *Joy Spring* (1954), *Land's End* (1955), *I 'll Remember April, Gertrude Bounce, The Scene Is Clean* (1956).
Bud Powell : *Bouncing With Bud* *, *Celia* *, *Dance of the Infidels* * (1949).

Autres belles intros orchestrales non transcrites dans ce volume :

Jazzin' Babies Blues (1923), *Snag It* (1926) et *Aunt Hagar's Blues* (1928) toutes trois enregistrées par King Oliver • *Brown Sugar* (Doc Cook, 1926) • *Cushion Foot Stomp* (Clarence Williams, 1927) • *Four or Five Times* (McKinney's Cotton Pickers, 1928) et *If I Could Be With You One Hour Tonight* (1930) • *Saratoga Shout* (Luis Russell, 1930) • *Davenport Blues* (Adrian Rollini, 1934) • *Bei Mir Bist Du Schön* (Benny Goodman, 1937) • *I Double Dare You* (Louis Armstrong, 1938) • *Lady Bird* (Tadd Dameron, 1948) • *Delaunay's Dilemma* (MJQ, 1953) • *Little Niles* (Randy Weston, 1956).

2

Interludes

Interlude (ou transition) : passage destiné à relier deux parties importantes d'une œuvre musicale (généralement deux thèmes).

GÉNÉRALITÉS

Comme pour l'introduction, l'interlude est facultatif ; certaines interprétations n'en comportent pas, tandis que d'autres peuvent en comprendre plusieurs. Sa longueur la plus fréquente est de quatre ou huit mesures.
Il est à remarquer que l'interlude est le plus souvent arrangé, écrit, ou tout du moins préparé et donc rarement improvisé. Erroll Garner est l'un des rares musiciens à se lancer dans de longs interludes réellement improvisés *(More,* 1967).

Certains arrangements comprennent plusieurs interludes différents : *Clarinet Marmalade* *[1] (Frank Trumbauer, 1927), *Salt Peanuts** (Dizzy Gillespie, 1945).
Les accords de 7^e diminuée, très appropriés aux interludes par leur couleur atonale ont souvent un rôle d'attente, de suspense, très efficace : dans *Wolverine Blues* (Louis Armstrong, 1940), Armstrong se fait attendre pendant la première moitié du morceau et les 16 mesures d'interlude, composé d'accords de 7^e diminuée renforcent encore le suspense, jusqu'à l'arrivée du trompettiste. Autre exemple : *Dual Fuel* (Duke Ellington 1959).

L'interlude peut parfois être enchâssé dans le thème qu'il suit, c'est-à-dire commencer sur les deux dernières mesures *(turnback* final) du thème antérieur. Nous parlerons alors d'**interlude emboîté** : *Stevedore Stomp,* (Duke Ellington, 1929), *You Can Depend on Me* (Fletcher Henderson, 1936), *When the Saints** (Louis Armstrong, 1938), *Groovin' High** (Dizzy Gillespie, 1945).

1 Les morceaux suivis d'un astérisque font l'objet d'une transcription pp. 38 à 44.

FONCTION

Outre sa fonction de lien entre deux parties, l'interlude peut aider à changer de climat, de tempo ou de tonalité, préparant l'esprit, la couleur du thème à venir.
Il sert souvent à lancer un soliste, mais peut avoir aussi des raisons plus pratiques que musi-

cales : permettre par exemple à un muliti-instrumentiste de changer à temps d'instrument, ou d'aller vers un autre micro au cours d'un enregistrement. La plupart des interludes dans les interprétations d'Armstrong des années 30 ont pour fonction principale de lui laisser du temps entre ses interventions vocales et instrumentales. Ex. : *Sweethearts on Parade* (1930).

DIVERS TYPES D'INTERLUDES

■ L'**interlude-tremplin**

Son but est de préparer l'entrée d'un soliste, après l'exposé du thème principal en lui ménageant généralement sur la fin un *break* de lancement ; il est assez fréquent et efficace : *Time Out* (Count Basie 1937), *Night in Tunisia** (Dizzy Gillespie, ©1944), *Nica's Dream** (Art Blakey, 1955), *Flight of the Foo Birds* (Count Basie, 1957).

■ L'**interlude modulant** (ou **modulation**)

Cet interlude sert de modulation en préparant la venue d'un autre thème ou une improvisation dans un autre ton : *Mabel's Dream** (King Oliver, 1923), *Cannonball Blues* (Jelly Roll Morton, 1926), *Pop Corn Man* (Benny Goodman, 1937), *Pick A Rib* (Benny Goodman, 1938), *Don't Blame Me* (Coleman Hawkins, 1944), *Groovin' High** (Dizzy Gillespie, 1945) qui contient deux modulations différentes. L'arrangeur Eddie Sauter est un grand spécialiste de la modulation : *How High the Moon* (Benny Goodman, 1940) [2].

■ L'**interlude-leitmotiv** [3]

Fréquemment placé avant l'entrée de chaque nouvel improvisateur, il est souvent une répétition de l'introduction ; on le retrouve même parfois en guise de coda et il est communément emboîté dans le thème qu'il suit : *Stevedore Stomp* (Duke Ellington, 1929), *You Can Depend on Me* (Fletcher Henderson, 1936), *The Champ** (Dizzy Gillespie, 1951), *No Smokin'* (Horace Silver, 1957), *Focus on Sanity* (Ornette Coleman, 1959).

■ L'**interlude-vamp**

L'interlude-vamp reproduit plusieurs fois une cellule-cliché (généralement un anatole) : *Long Gone* (Louis Armstrong, 1954). Dans *Take Your Tomorrow* (Frank Trumbauer, 1928), un long interlude parlé est accompagné par un *"till ready"* formé de la répétition d'un *vamp* de 2 mesures en forme d'anatole.

■ L'**interlude-accompagnement**

Il est basé sur le même principe que l'introduction-accompagnement [4], se poursuivant sous le thème suivant en guise d'accompagnement : *Rockin' in Rhythm* (Duke Ellington) avant le thème de clarinette.

■ L'**interlude** utilisant des **pédales**

Ex. : *9:20 Special* (Count Basie, 1941), *Flight of the Foo Birds* (Count Basie, 1957).

■ L'**interlude** servant à **changer de tempo**

Ex. : *Ida Sweet as Apple Cider* (Benny Goodman, 1937), trois interludes doublant et dédoublant le tempo.

■ Le **break-solo**

Il sert d'interlude en lançant un soliste par un *break* de ce dernier *(break-tremplin)* avant le début de ses chorus, avec un certain nombre de mesures rajoutées. Il est relativement rare, car généralement ce genre de *break* se situe à la fin d'un interlude tremplin, ou bien le *break*

2 Dans l'indispensable ouvrage *The Swing Era,* (New York, Oxford University Press, 1989, pp. 32-34), Gunther Schuller analyse en détail la modulation située à la fin du 1er chorus.

3 Leitmotiv est pris ici dans son sens extra-musical : phrase revenant à plusieurs reprises.

4 Cf. p. 15.

du soliste s'effectue sur le *turnback* (les deux dernières mesures de l'exposé du thème), sans qu'il y ait un rajout de mesures pouvant être considéré comme un interlude. Exemple d'interludes en *break-solo* : les principales versions d'Ellington de *C Jam Blues* à partir de 1942 où chaque nouveau soliste est annoncé par un *break* de 4 mesures compté en plus des 12 mesures du blues proprement dit. Autres exemples fameux : Johnny Hodges dans *Whoa Babe* (Lionel Hampton, 1937), Harry Edison dans *Sent For You Yesterday* (Count Basie, 1938).

DIFFÉRENTS EXEMPLES

■ Longs interludes

– 16 mesures : *High Society**, *How Come You Do Me Like You Do, Mississipi Mud, Moose March, Night in Tunisia**, *Wolverine Blues* (Armstrong, 1940) ;

– 18 mesures : *John's Idea* (Count Basie, 1937) ;

– 24 mesures : *Queer Street* (Count Basie, 1945).

On trouve plusieurs longs interludes dans *Clarinet a la King* (Benny Goodman, 1941) et dans *But Not for Me* (MJQ, 1953). Un très long interlude ad lib est joué par Ahmad Jamal dans *Autumn Leaves* (1961).

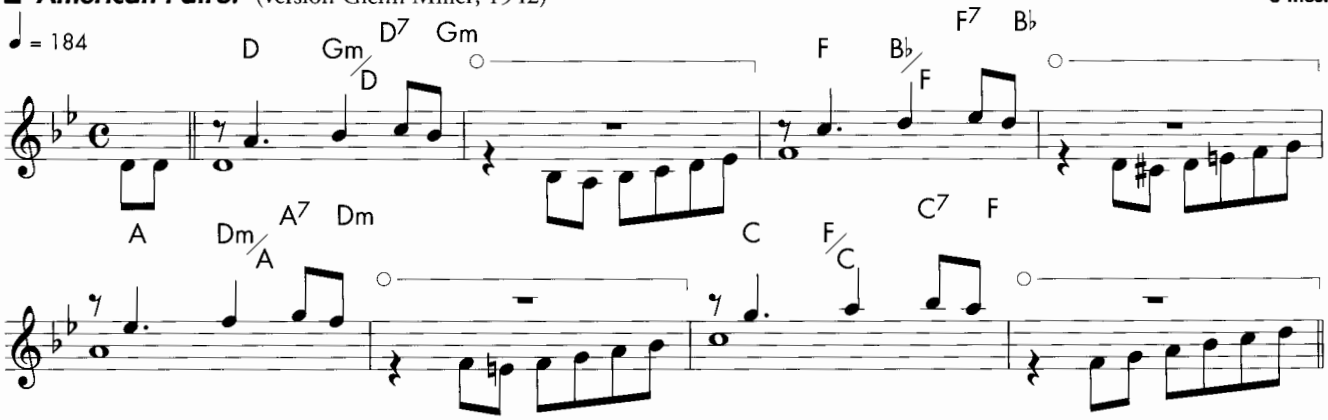
■ Autres interludes orchestraux intéressants

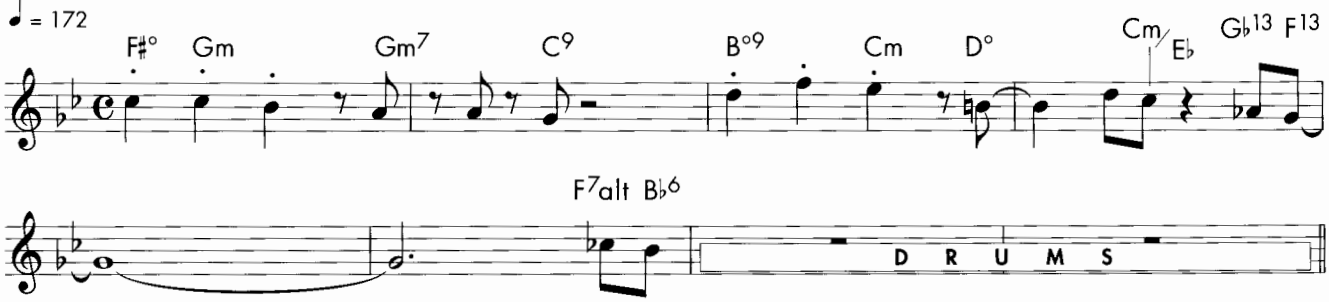
Dear Heart (Benny Moten, 1927), *Sent for You Yesterday* (Count Basie, 1938), *There's a Boat that's Leaving Soon For New York* (Miles Davis, 1958), *Things Ain't What They Used to Be* (Duke Ellington).

24 TRANSCRIPTIONS D'INTERLUDES FAMEUX

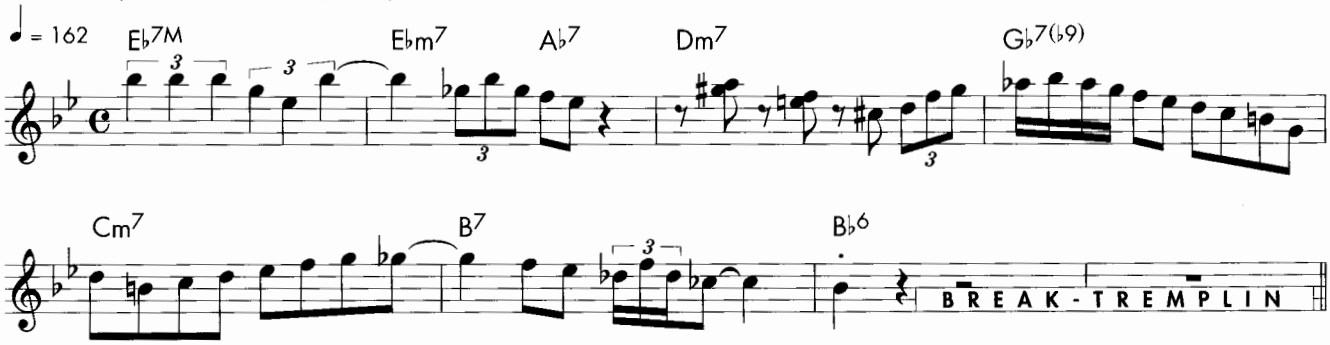
Ces 24 transcriptions sont classées par ordre alphabétique de titre.
Dans les colonnes ci-dessous sont indiqués :
• *Titre (sous-titre)* (compositeur(s) - parolier(s), date de 1ère apparition en disque si différente du copyright, © date du copyright).

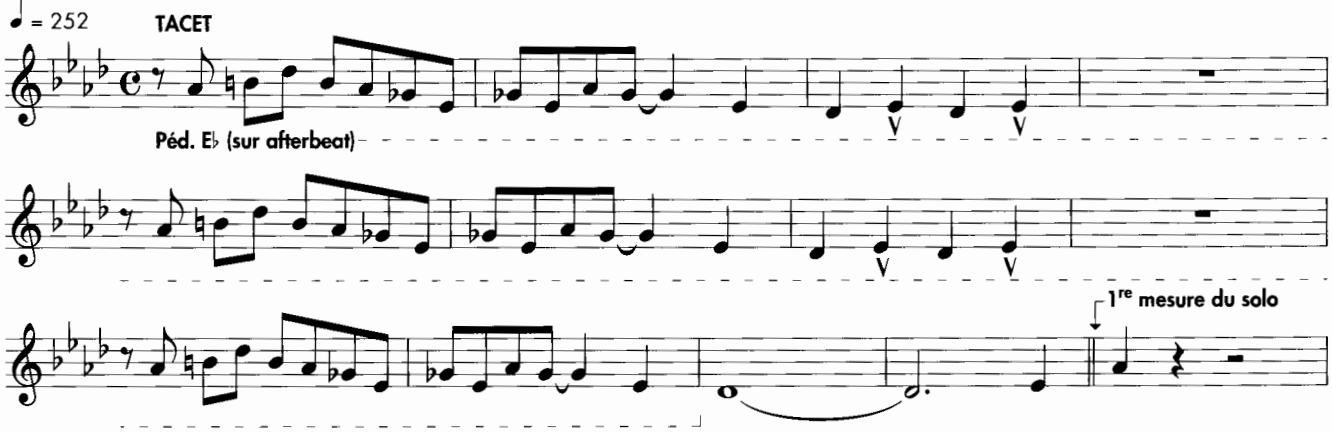
- *American Patrol* (Frank W. Meacham, ©1885)
- *Bouncing with Bud* (Bud Powell, 1946, ©1955)
- *Celia* (Bud Powell, 1949, ©1977)
- *The Champ* (Dizzy Gillespie, 1951 ©1953)
- *Clarinet Marmalade* (Larry Shields, Henry W. Ragas, ©1918)
- *Con Alma* ("Dizzy" Gillespie, 1954, ©1956)
- *Cushion Foot Stomp* (Clarence Williams ©1926)
- *Dans les rues d'Antibes* (Sidney Bechet, 1952 ©1958)
- *Dear Old Stockholm* (vieille mélodie suédoise : *Ack, Värmeland, du sköna,* adaptée par Stan Getz, ©1951)
- *Down Home Rag* (Wilbur C. Sweatman - Lew Brown, ©1911)
- *The Entertainer* (Scott Joplin, ©1902)
- *Groovin' High* (Dizzy Gillespie - ©1944)
- *High Society* (Porter Steele, ©1901)
- *Jazz Me Blues* (Tom Delaney, ©1920)
- *King Porter Stomp* (Jelly Roll Morton, 1923, ©1924)
- *Mabel's Dream* (Ike Smith, ©1923)
- *Nica's Dream* (Horace Silver, 1955, ©1956)
- *Night in Tunisia* (Dizzy Gillespie, Frank Paparelli - Sid Robin ©1944)
- *Royal Garden Blues* (Clarence Williams / Spencer Williams, ©1919)
- *Salt Peanuts* (Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, ©1941)
- *Shim-Me-Sha-Wabble* (Spencer Williams ©1916)
- *That's a-Plenty* (Lew Pollack - Ray Gilbert, ©1914)
- *Tour de force* (Dizzy Gillespie, 1955, ©1957)
- *When the Saints* (spiritual, domaine public)

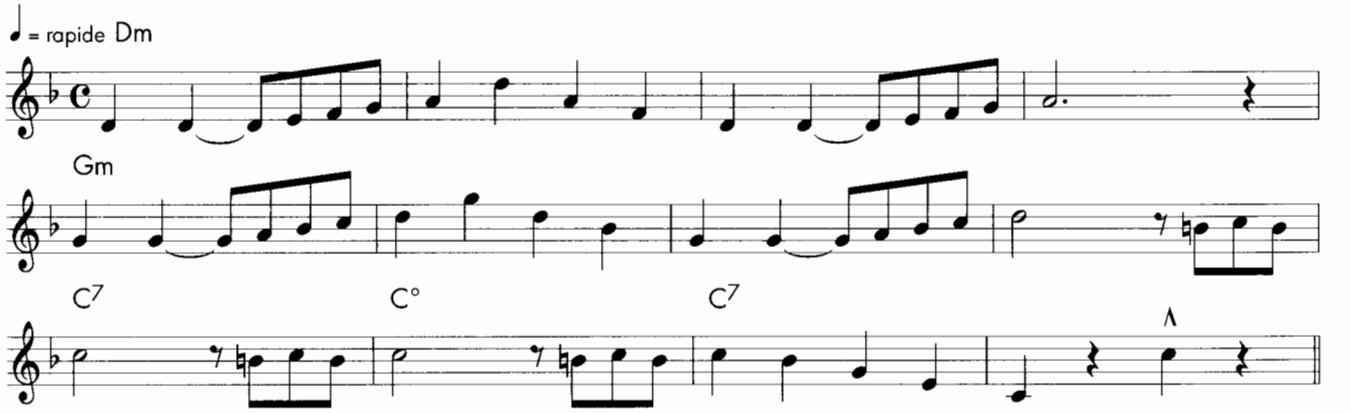
■ ***American Patrol*** (version Glenn Miller, 1942) **8 mes.**

■ ***Bouncing with Bud*** (version Bud Powell, 1949) **8 mes.**

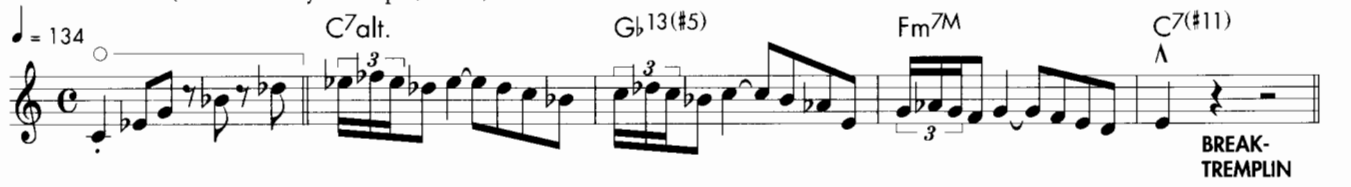


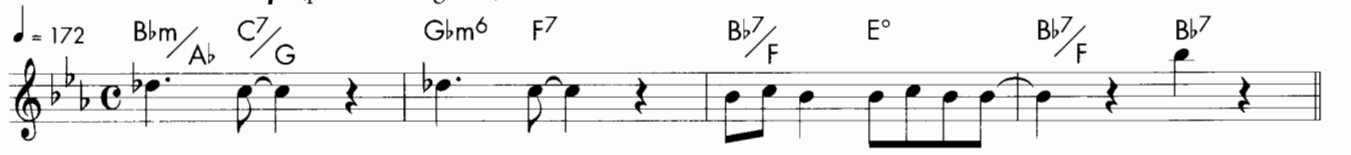
■ ***Celia*** (version Bud Powell, 1949) **8 mes.**

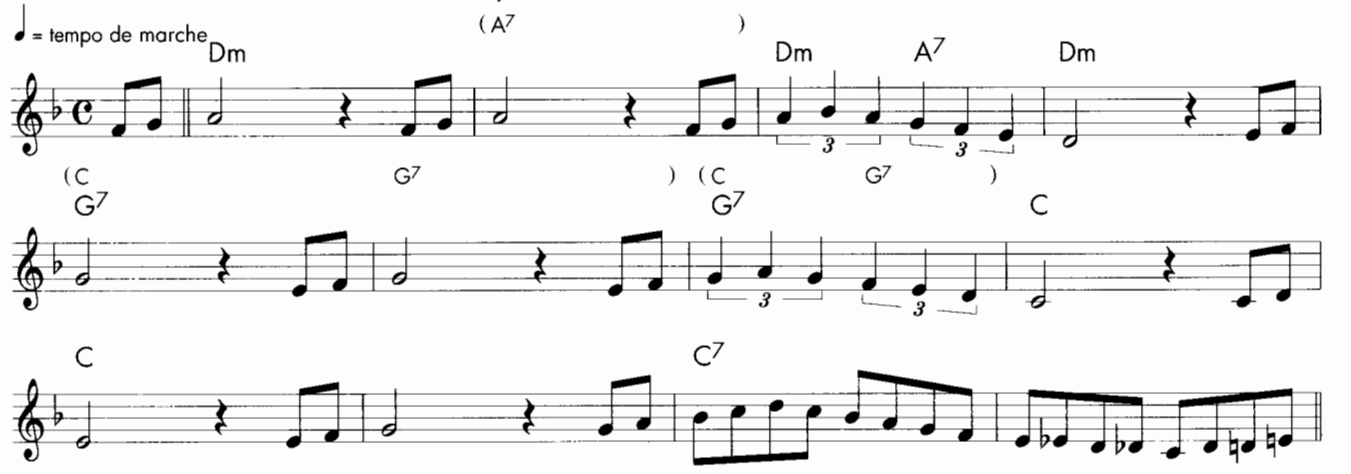


■ ***The Champ*** (version Dizzy Gillespie, 1951) **12 mes.**

■ *Clarinet Marmalade* (version usuelle)

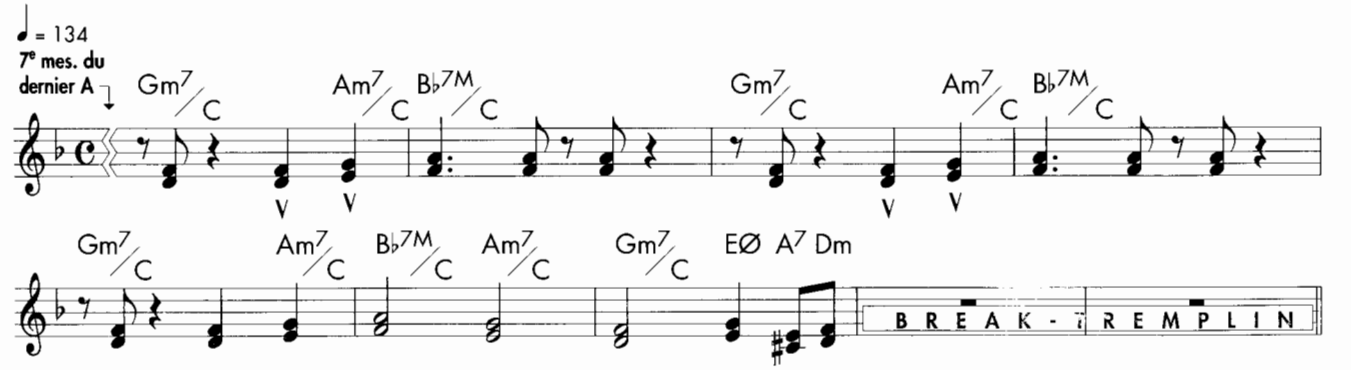
12 mes.

■ *Con Alma* (version Dizzy Gillespie, 1957)

4 mes.

■ *Cushion Foot Stomp* (partition originale)

4 mes.

■ *Dans les Rues d'Antibes* (version Sidney Bechet, 1952)

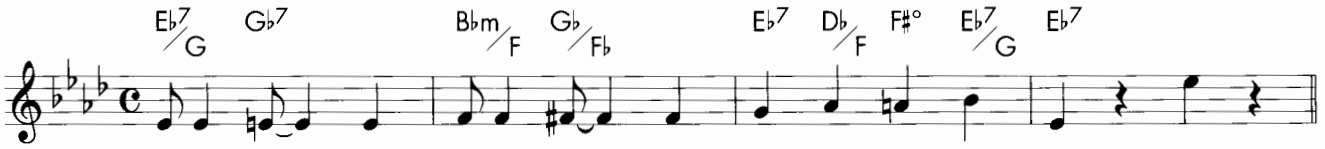
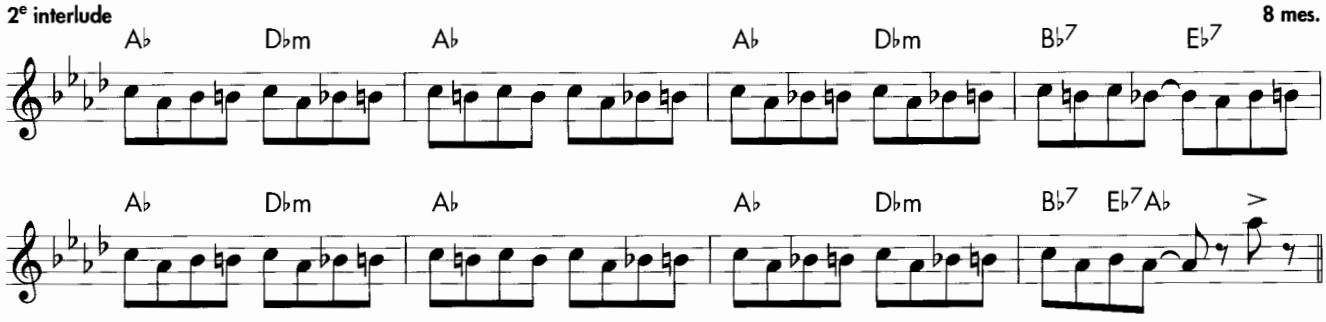
8 mes.

■ *Dear Old Stockholm* (version Miles Davis, 1952)

9 mes.



■ *Down Home Rag* (version usuelle)

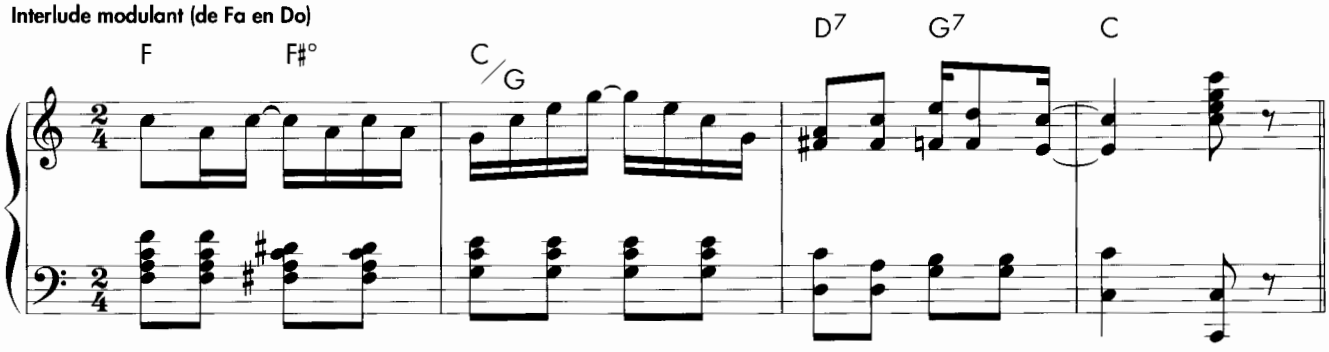
4 mes.

1er interlude (modulant)

2e interlude **8 mes.**

■ *The Entertainer* (partition originale de Scott Joplin)

4 mes.

♩ = *not too fast* (pas trop rapide)

Interlude modulant (de Fa en Do)

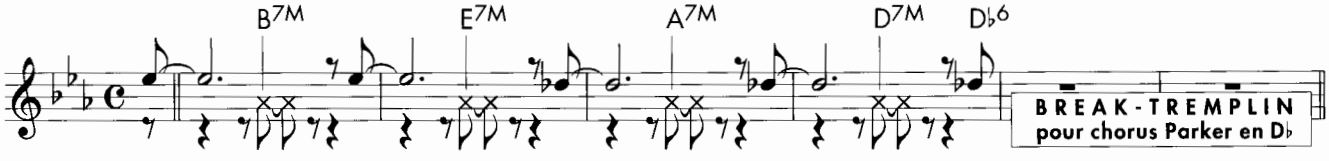


■ *Groovin' High* (version Dizzy Gillespie, 1945)

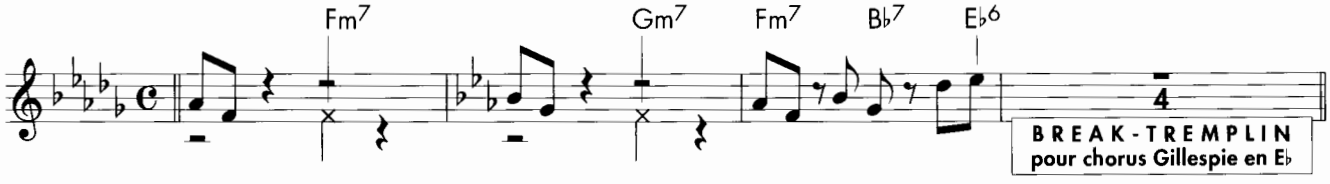
6 mes.

♩ = 192

1er interlude modulant emboîté, mes. 31 de l'exposition du thème



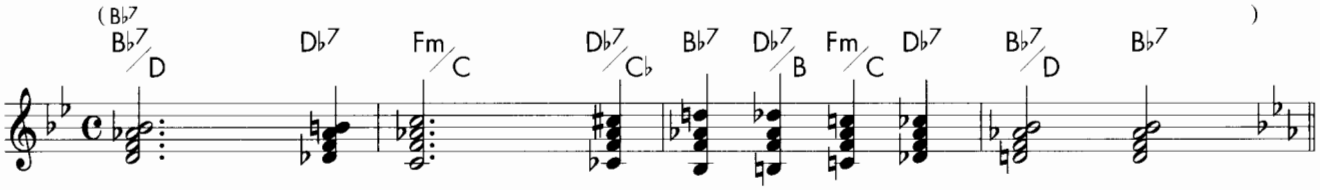
2e interlude modulant emboîté, mes. 31 du chorus de Parker

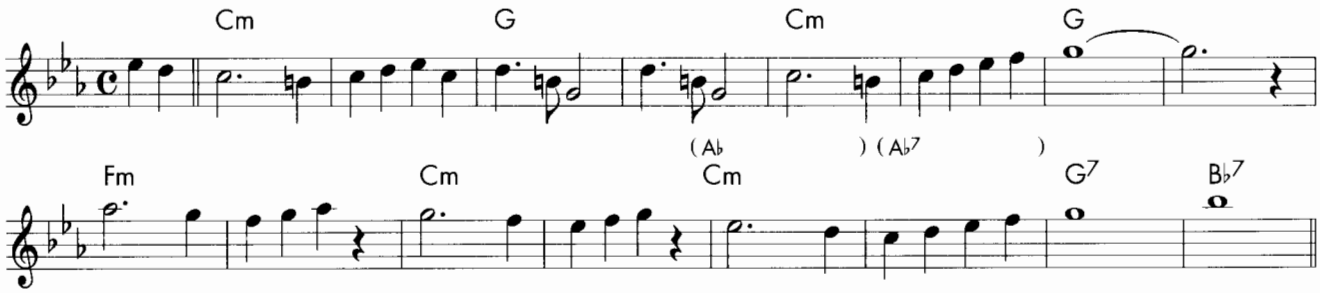


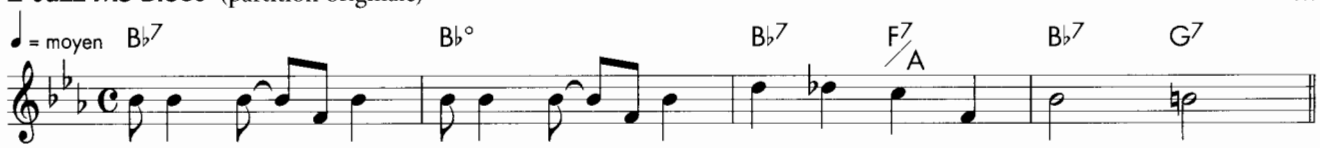
■ *High Society* (version usuelle)

♩ = rapide

1er interlude (modulant avant le 3e thème) **4 mes.**

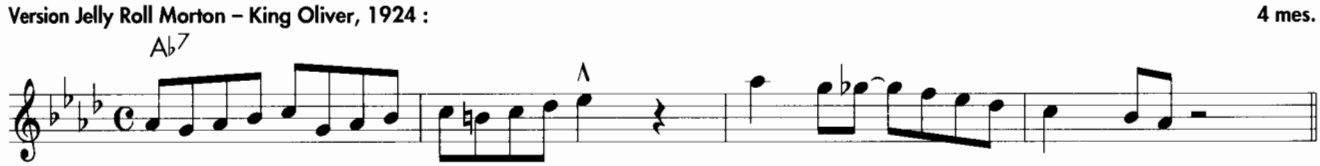


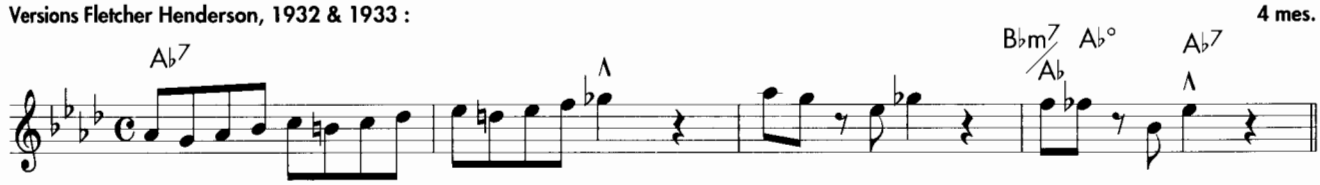
2e interlude oprès le 3e thème **16 mes.**

■ *Jazz Me Blues* (partition originale)

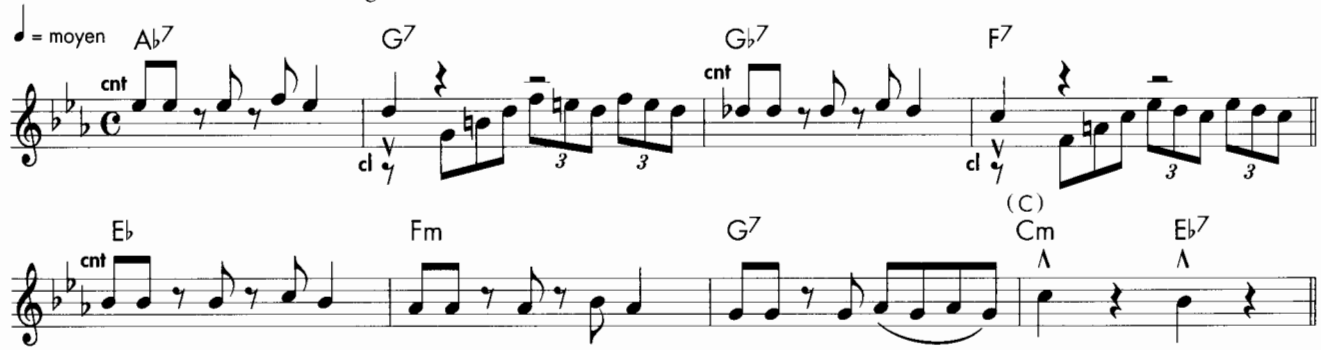
4 mes.

■ *King Porter Stomp*

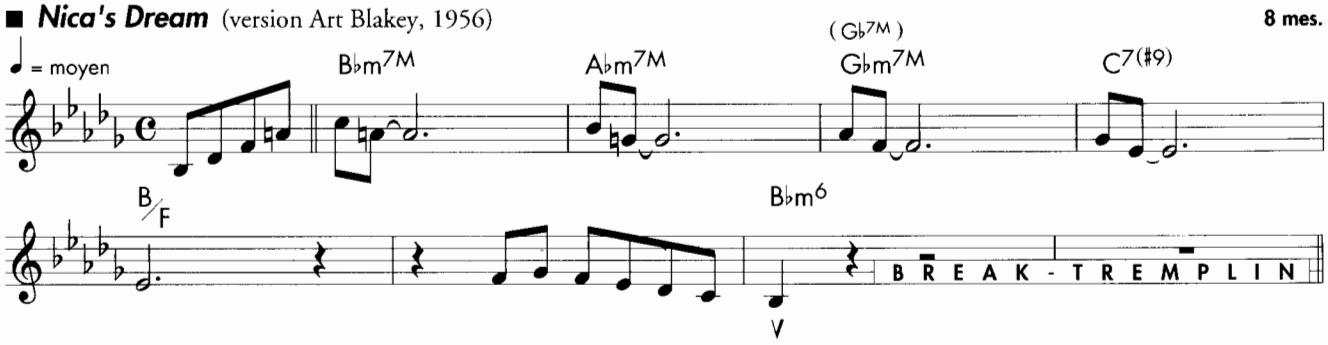
Il existe plusieurs versions différentes du même interlude. En voici deux parmi les plus représentatives.

Version Jelly Roll Morton – King Oliver, 1924 : **4 mes.**

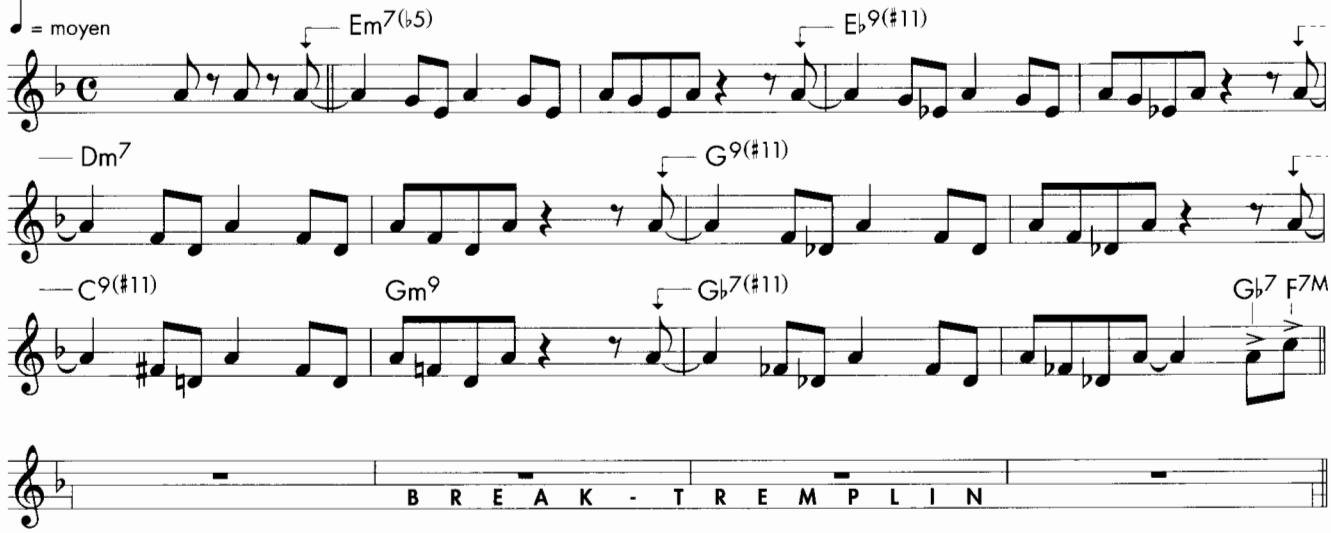


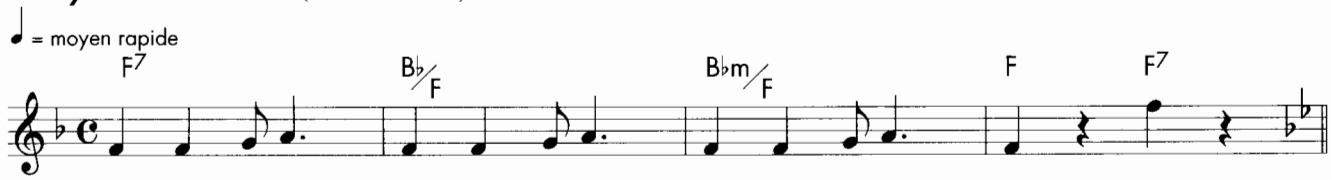
Versions Fletcher Henderson, 1932 & 1933 : **4 mes.**

■ *Mabel's Dream* (version King Oliver, 1923)

8 mes.

■ ***Nica's Dream*** (version Art Blakey, 1956) **8 mes.**



■ ***Night in Tunisia*** (version usuelle) **16 mes.**

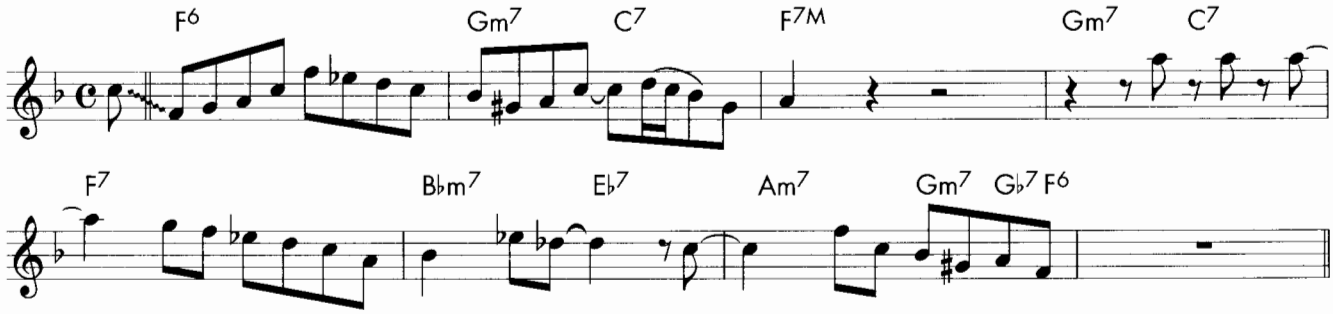


■ ***Royal Garden Blues*** (version usuelle) **4 mes.**

■ ***Salt Peanuts*** (version Dizzy Gillespie, 1945)

♩ = 312

Cette interprétation comprend 3 interludes différents :

• **Après la 1ère exposition :** **8 mes.**



• Après la 2e exposition : 8 mes.

TACET

B R E A K - T R E M P L I N

• Après le chorus de Charlie Parker : 8 mes.

as tp

Péd. C *(afterbeat* piano et basse)

as tp

B R E A K - T R E M P L I N

■ *Shim-Me-Sha-Wabble* (version usuelle) 8 mes.

♩ = modéré

Fm G Fm G

Fm G Cm6 G° G7 B♭7

■ *That's a Plenty* (version usuelle) 12 mes.

Après l'exposition du 3e thème, avant les solos.

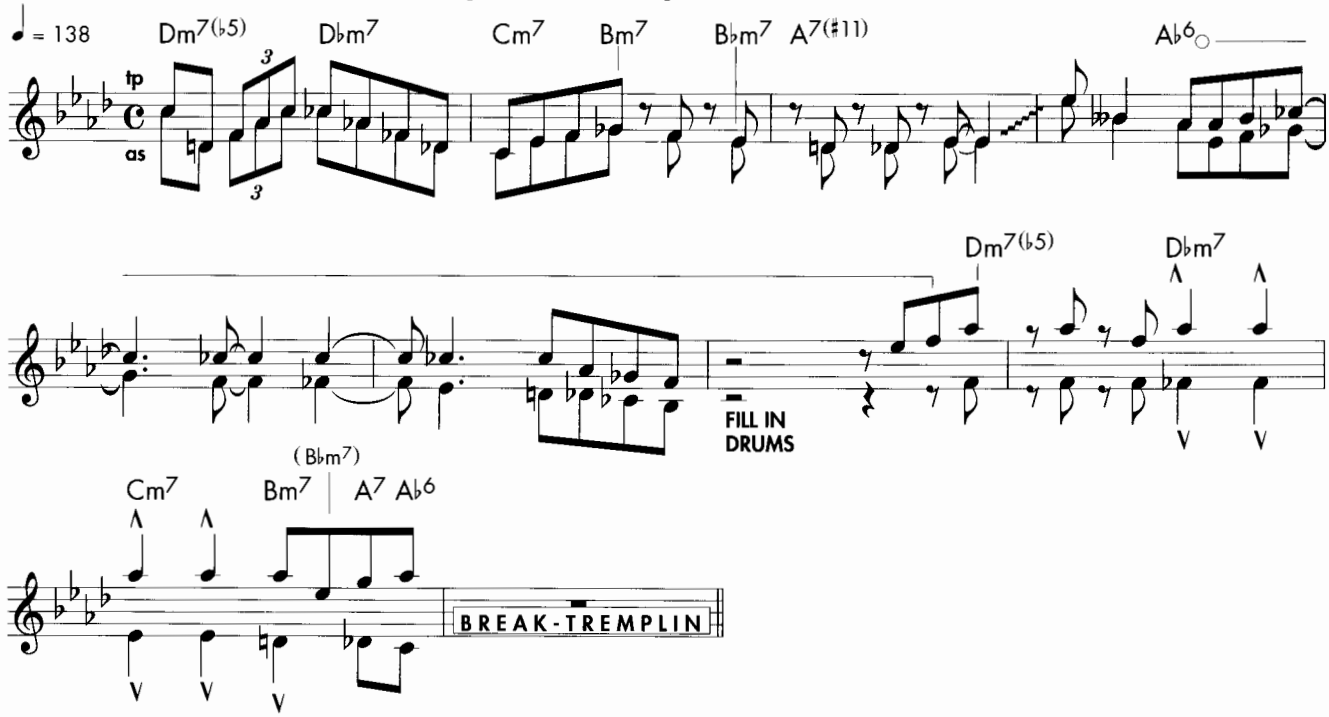
♩ = modérément rapide

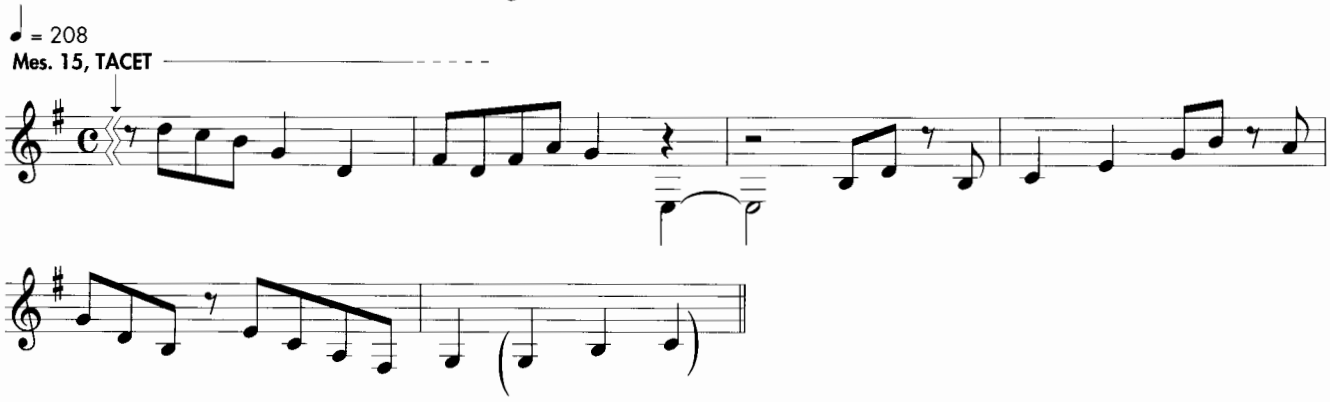
D

F

F C7 F7 B♭ F B♭ F7 C7 F7

■ ***Tour de force*** (version Modern Jazz Septet, avec D. Gillespie, 1956) **10 mes.**



■ ***When the Saints*** (version Louis Armstrong, 1938) **6 mes.**

CLASSEMENT PAR STYLES

■ Jazz classique :

- *American Patrol*
- *Clarinet Marmalade*
- *Cushion Foot Stomp*
- *Dans les rues d'Antibes*
- *Down Home Rag*
- *The Entertainer*
- *High Society*
- *Jazz Me Blues*
- *King Porter Stomp*
- *Mabel's Dream*
- *Royal Garden Blues*
- *Shim-me-Sha-Wabble*
- *That's a Plenty*
- *When the Saints*

■ Jazz moderne :

- *Bouncing with Bud*
- *Celia*
- *The Champ*
- *Con Alma*
- *Dear Old Stockholm*
- *Groovin' High*
- *Nica's Dream*
- *Night in Tunisia*
- *Salt Peanuts*
- *Tour de force*

3

Codas

Coda [1] (mot italien) : partie conclusive d'un morceau.

1 Quelquefois appelée classiquement "codetta" dans le sens de petite coda.

GÉNÉRALITÉS ET FONCTION

La coda est une partie très importante dans une interprétation puisque, par sa vocation même, elle va laisser l'impression finale (donc une forte imprégnation) dans l'esprit de l'auditeur.

Comme pour l'introduction, la coda peut être :

– arrangée ou improvisée ;

– jouée dans le tempo du thème qu'elle va conclure, parfois ad lib ou dans tout autre tempo ;

– jouée par n'importe quel type d'instrumentation : orchestre complet, groupe d'instruments quelconque, section rythmique seule ou instrument soliste ;

– elle utilise souvent les nuances : decrescendo, ou crescendo ou même les deux à la suite comme dans *Don't Be That Way* (Benny Goodman, 1938).

Les codas sont quelquefois ralenties à la fin : *Fireworks* (Louis Armstrong, 1928), *Rent Party Blues** [2] (Duke Ellington, 1929), *East of the Sun* (Sarah Vaughan, 1950), *Rockin' in Rhythm* (Duke Ellington, 1960).

2 Les morceaux suivis d'un astérisque font l'objet d'une transcription pp. 53 à 58.

De même que les interludes (cf. p. 35), les codas peuvent être "emboîtées" dans les dernières mesures du thème qu'elles suivent.

DIVERS TYPES DE CODAS [3]

■ **Fragment** musical **indépendant** du reste de l'interprétation, comprenant généralement 2, 4 ou 8 mesures : *'Round Midnight** par Dizzy Gillespie, 1946).

■ **Reprise de l'introduction** (souvent transformée afin d'amener la résolution finale) : *Jungle Jamboree* (Duke Ellington, 1929), *Mahogany Hall Stomp** (Louis Armstrong, 1929), *Sugar Foot Stomp* (Fletcher Henderson, 1931), *Jeepers Creepers** (Louis Armstrong, 1938),

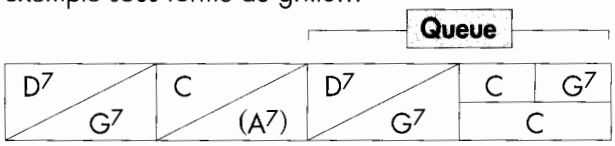
3 La variété de conception de la coda est pratiquement infinie et les types de codas pouvant être répertoriés dépassent donc de beaucoup ceux des introductions et des interludes comme on pourra le constater dans ce paragraphe.

Sent For You Yesterday (Count Basie, 1938), *Shaw Nuff* et *All The Things You Are* (Dizzy Gillespie, 1945), *Relaxin' At Camarillo* (Charlie Parker, 1947), *Walkin'* (Miles Davis, 1954), *Little Niles* (Randy Weston, 1956), *Focus on Sanity* (Ornette Coleman, 1959) et toutes les versions de *I Remember Clifford.*

■ **Répétition** des 2 ou 4 **mesures finales** du dernier thème [4]. Dans le style *New Orleans,* et spécialement chez King Oliver, on trouve souvent une queue *("tag ending"* en anglais) qui est la reprise des deux dernières mesures à la fin de la dernière collective, en guise de coda : *Dippermouth Blues, Just Gone* (King Oliver, 1923), *Coal Cart Blues* (Clarence Williams, 1925), *King Porter Stomp* (Jelly Roll Morton), *Black Bottom Stomp, The Chant, Doctor Jazz* (Jelly Roll Morton, 1926).

4 Ne pas confondre avec les queues faisant partie intégrante du thème (voir plus loin, p. 59).

Fig. 3-1 : exemple sous forme de grille...



On peut aussi jouer la queue plusieurs fois de suite :

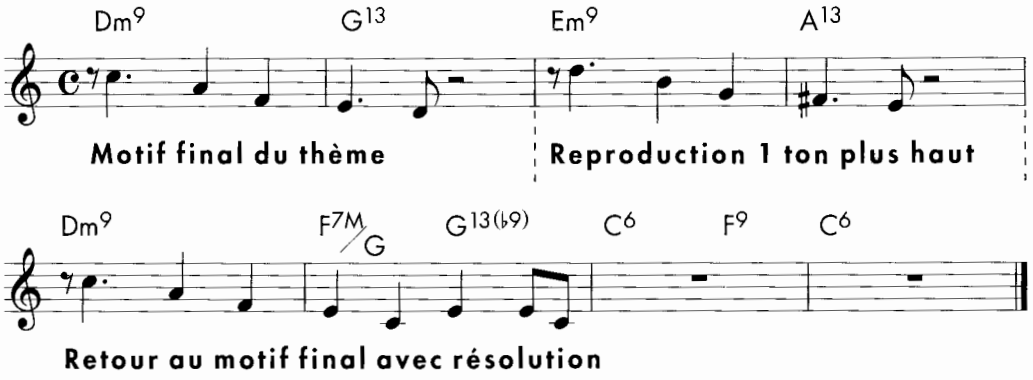
– double queue : *Moten Swing* (Benny Moten, 1932), *Joy Spring* (Clifford Brown, 1954), *Ain't That Love* (Ray Charles, 1956), *Li'l Darlin'* (Count Basie, 1958) ;

– triple queue : *Feeling Good* (Fletcher Henderson, 1928), *Cavernism* (Earl Hines, 1933), *St. Louis Blues* (Benny Goodman, 1936), *Squeeze Me* (Johnny Hodges, 1959) ;

– répétition modulante (en marche harmonique) des 2 ou 4 mesures finales du dernier thème (dans un autre ton [5] avec retour au ton original) ; par exemple à la fin de *There Will Never Be Another You* et de *I Remember You.*

5 Généralement 1 ton ou $^1/_2$ ton plus haut.

Fig. 3-2



■ **Répétition** des mesures finales du dernier thème en **"boucle"**, jusqu'au signal de fin du leader ou au *"shunt"* dans un enregistrement [6]. Peut parfois être très long : *Jive at Five* (Count Basie, 1939), *Blues For Alice* (Charlie Parker, 1951), *Way Out West, Old Devil Moon* (Sonny Rollins, 1957), *St. Louis Blues* (Gil Evans, 1958), *Blues March* (Art Blakey, 1958), *But Not For Me* (Coltrane, 1960), *Into Each Life Some Rain Must Fall* (Ella Fitzgerald/Count Basie, 1963), *Baby Won't You Please Come Home* (Miles Davis, 1963), *Dolores* (Miles Davis, 1966), *Lytha* (Stan Getz, 1967), *More* (Erroll Garner, 1967), *Cheek to Cheek* (Erroll Garner, 1968), *Birdland* (Weather Report, 1976).

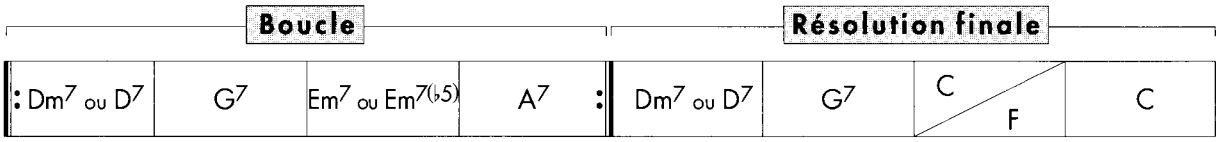
Parfois cette répétition en boucle des 4 dernières mesures peut être improvisée collectivement. On se sert alors des accords suivants...

6 Le *"shunt"* ou *"fade", "fade out", "fading"*, decrescendo obtenu en diminuant progressivement le son à l'aide du bouton de volume, est souvent utilisé au cours d'un enregistrement. Il est parfois arbitrairement exécuté par les techniciens en plein milieu d'un solo pour des raisons de minutage (il peut être effectué par les musiciens eux-mêmes en jouant de plus en plus pianissimo et éventuellement en s'éloignant des micros en concert).

Fig. 3-3 : accords usuels des 4 dernières mesures du thème (en Do)...

Dm7 ou D7	G7	C	—

Fig. 3-4 : extension harmonique...



■ Codas en **plusieurs parties** et **à tiroir** : *Shim-Me-Sha-Wabble* (McKinney's Cotton Pickers, 1928), *How 'm I Doin'* (Fletcher Henderson, 1932), *Things to Come* (Dizzy Gillespie, 1946), *Shiny Stockings* (Count Basie, 1956), *Li'l Darlin'** (Count Basie, 1957), *My Man's Gone Now* (Miles Davis, 1959), *Naima** (John Coltrane, 1959), *Rockin' in Rhythm* (Duke Ellington, 1960), *Seven Steps To Heaven* (Miles Davis, 1963), *On The Sunny Side of the Street* (Ella Fitzgerald/Count Basie, 1963).

■ Coda **dédoublée** (le tempo est divisé par deux) : *Harlem Congo* (Chick Webb, 1937), *Groovin' High** (Dizzy Gillespie, 1945), *Moulin à café* (Sidney Bechet, 1950), *Just One of Those Things* (Cannonball Adderley, 1958).

■ Coda se terminant abruptement **dans un autre ton** ou **ne résolvant pas** : ce type de coda est en fait assez fréquent, et paradoxalement se trouve surtout dans le jazz ancien : *Copenhagen* (Fletcher Henderson [7], 1924), *Savoyager's Stomp* (Carroll Dickerson, 1928), *Gee Baby Ain't I Good To You* (McKinney's Cotton Pickers, 1929), *Tiger Rag* (Duke Ellington, 1929), *Viper's Dream* (Quintette HCF, 1938), *Blackstick* (Noble Sissle, 1938), *Monotony in Four Flats* (Jimmie Lunceford, 1940), *Segment* (Charlie Parker, 1949).

7 Beaucoup d'autres interprétations de Fletcher Henderson se résolvent dans un autre ton, ou pas du tout : *Hot Mustard* (1926), *Have It Ready* (1927), *Radio Rhythm* (1931), etc.

■ **Fausse sortie** (fausse impression de fin et l'on repart de plus belle, parfois avec un *break* blanc) : *Davenport Blues* (Tommy Dorsey, 1938), *Don't Be that Way* (Benny Goodman, 1938), *In the Mood** (Glenn Miller, 1939), *Shake it and Break it* (Sidney Bechet, 1940), *Concerto for Cozy* (Cozy Cole, 1944), *Things to Come* (Dizzy Gillespie, 1946), *They Can't Take That Away From Me* (Ahmad Jamal, 1958).

■ Tenue de la dernière note **(point d'orgue)** [8] : *Where or When* (Benny Goodman, 1937), *Au Privave* (Charlie Parker, 1951).

8 Certains musiciens exploitent exagérément en public ce procédé facile, généralement sur une note aiguë.

■ Tenue de la dernière note sur quatre mesures, avec **augmentation** (double) du dernier *turnaround*...

Fig. 3-5 : exemple de grille du dernier *turnaround*, sur 2 mesures...

C	C7	C	G7
F	Fm	C	

Fig. 3-6 : sous la note tenue (généralement la tonique), augmentation au double du dernier *turnaround* ci-dessus...

C / C7	F / Fm	C / G7	C

■ Coda sous forme de clin d'œil à la musique **classique** : *Hoe Down* (Oliver Nelson, 1961). Avec cadence plagale : *Old Folks* (Charlie Parker, 1953), *Festival Sketch* (MJQ, 1958). Tierce picarde : *Blue Moments* (Fletcher Henderson, 1932), *Blues in the Dark,* (Count Basie, 1938), *Softly as in a Morning Sunrise* (MJQ, 1955).

■ Coda **"gospélisante"** (avec cadence plagale) : *Soul Sister* (Dexter Gordon, 1961).

■ **Raccourcissement** : au lieu de produire une excroissance, la coda peut parfois engendrer un raccourcissement de la longueur du dernier thème, par un arrêt brusque créant une sur-

prise, voire une sorte de haut-le-corps chez l'auditeur, quand par exemple tout est stoppé net deux mesures avant la fin attendue : *Donna Lee* (Charlie Parker, 1947), *The Song Is You* (Charlie Parker, 1952), *Down By The Riverside* (Jimmy Smith / Wes Montgomery, 1966).

■ **Coda *break*** (cadence finale) :

– un seul instrument en tempo : Louis Armstrong *(Cornet Shop Suey**, 1926 et *Dallas Blues,* 1929) ; Kid Ory : *Muskrat Ramble** (Louis Armstrong, 1925) ; Stan Getz dans *Lover Come Back To Me* (1952) ; Paul Gonsalves dans *Ready Go* (Duke Ellington, 1962) ;

– un seul instrument joue ad lib (sans tempo défini), suivi ou non par un accord orchestral final : Ahmad Jamal dans *Sweet and Lovely* (1961) ;

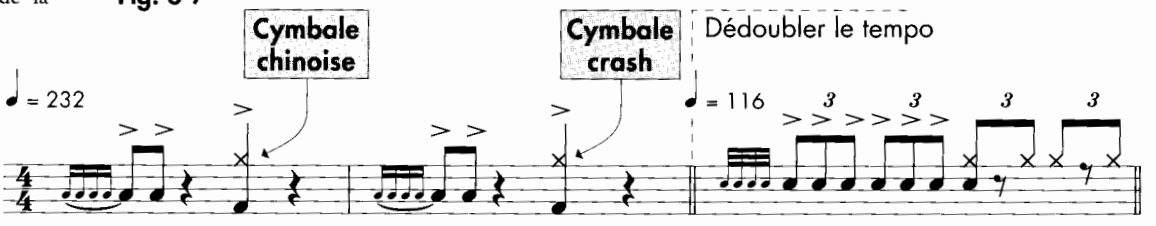
– *break* d'un instrument suivi d'une partie orchestrale (arrangée ou improvisée collectivement) généralement de 2 ou 4 mesures : *Queer Street* (Count Basie, 1945).

Dans le *New Orleans revival* on trouve fréquemment les deux schémas suivants :

– 4 mesures de break de batterie puis 4 mesures de collective : *Prince of Wails* (Bud Freeman, 1940), *St Louis Blues* (Louis Armstrong, 1954) ;

– au schéma précédent on ajoute à nouveau 4 mesures de batterie avec une figure de fin spéciale en triolets amenant 4 mesures de collective qui seront cette fois dédoublées : *I've Found a New Baby* (Red Allen, 1957). Dans cet enregistrement, le grand batteur néo-orléanais Zutty Singleton joue une figure rythmique archétype dont voici la transcription…

Fig. 3-7 [9]



9 Voir "Écriture de la batterie", p. 98.

■ *Breaks* de plusieurs instruments à tour de rôle : *Mad Dog* (New Orleans Bootblacks, 1926), *I've Found a New Baby* (Lester Young, 1945), *Blues fast* (Charlie Parker, 1950).

■ Plusieurs instruments à tour de rôle prennent un *break,* suivi à chaque fois d'une partie orchestrale arrangée ou improvisée collectivement : *Jamaica Shout* (Coleman Hawkins, 1933).

CODAS TYPES

Certaines de ces codas sont devenus tellement stéréotypées qu'elles sont souvent jouées par les musiciens avec une pointe d'ironie. Voici quelques exemples parmi les plus connus :

■ Coda très utilisée en *jam session* dans le jazz classique, qui peut se jouer sur tempo rapide ou sur tempo lent. Dans ce dernier cas, les croches sont piquées et jouées binaires. Louis Armstrong et Sidney Bechet en font grand usage : *Big John's Special* (Fletcher Henderson, 1934), *Honeysuckle Rose* (Nat King Cole, 1940), *Mr. J. B. Blues* (Jimmy Blanton / Duke Ellington, 1940), *Moulin à café* (Sidney Bechet, 1950), *Tin Roof Blues* (Louis Armstrong, 1955), *Struttin' with Some Barbecue* (Gil Evans, 1958).

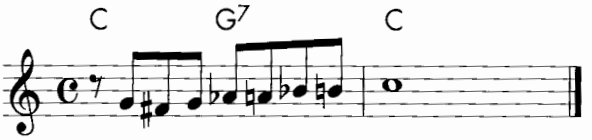
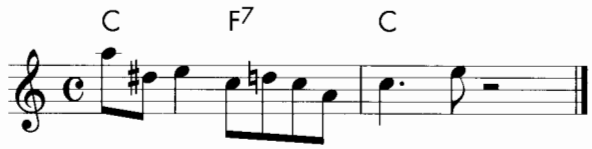
Fig. 3-8

■ Autre type de coda souvent utilisée par Armstrong : *Some of These Days* (Louis Armstrong, 1956). Dans *Down in Honky Tonk Town* (Armstrong / Bechet, 1940), c'est Sidney Bechet qui joue cette coda…

Fig. 3-9

■ *"Blue ending"* **10**, qui peut se jouer sur tout autre morceau que le blues : *Everybody Step* (Paul Whiteman, 1921), *Georgia Bound* (Blind Blake, 1929), *Le Jazz Hot* (Jimmie Lunceford, 1939), *It's a Raggy Waltz* (Dave Brubeck, 1961) …

10 Voir *Jazz mode d'emploi*, Vol. 1, **Fig. 14-11**, p. 114. Pour les autres codas types de blues, voir Vol. 1, pp. 118-120.

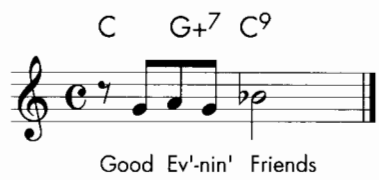
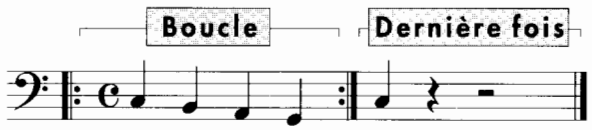
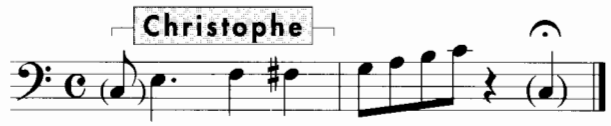
Fig. 3-10

■ Figure de basse descendante sur accord de tonique : *Jogo Rhythm* (Tiny Parham, 1928), *Prince of Wails* (Fletcher Henderson, 1924), *Dans les rues d'Antibes* (Sidney Bechet, 1952)…

Fig. 3-11

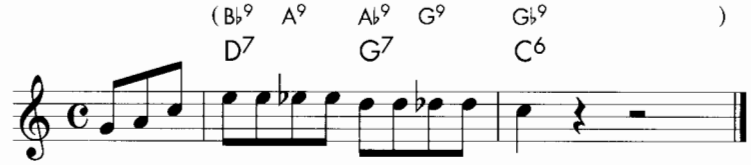


■ Avec un christophe ascendant dans les basses : *Shiny Stockings* (Count Basie, 1956), *Home Cookin'* (Horace Silver, 1957), *Perdido* (Johnny Hodges / Earl Hines, 1966)…

Fig. 3-12



■ Coda de style *bebop* : *Little Willie Leaps* (Miles Davis, 1947), *Fine and Dandy* (Sonny Stitt, 1950) …

Fig. 3-13

■ Deux codas rythmiques se jouant sur une seule note – la tonique – avec tout l'orchestre en homorythmie :

– Comme dans *Caldonia Boogie* (Louis Jordan, 1945)…

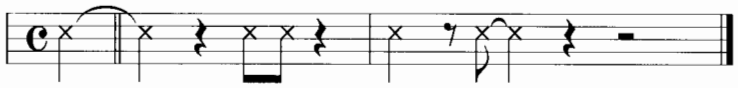
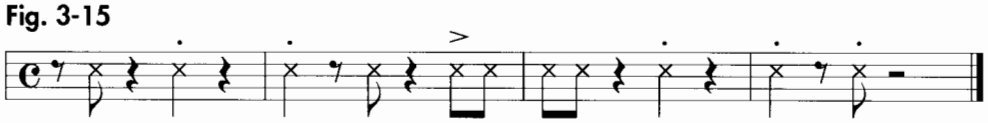
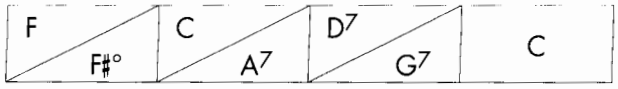
Fig. 3-14

– Comme précédemment, mais plus longue : *Balling the Jack* (Sidney de Paris, 1944), *Fable of Faubus* (Charles Mingus, 1959), *Take the A Train* (Duke Ellington, 1960)…

Fig. 3-15



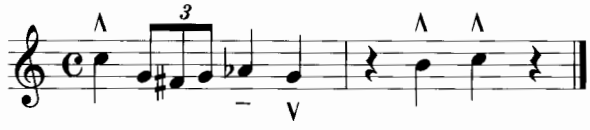
■ Coda généralement improvisée sur la suite harmonique type suivante, comme dans *Things Are Looking Up* (Teddy Wilson, 1937), *Oo-Shoo-Be-Doo-Be* (Dizzy Gillespie, 1952)...

Fig. 3-16



■ Les quatre codas suivantes – très anciennes – se jouent le plus souvent en manière de plaisanterie :

– celle de *Chicken Reel* (Joseph M. Daly, ©1910) que l'on trouve dans *Memphis Blues* (Jim Europe, 1919), *Milt's Tune* (Frank Gordon, 1955), *Unsquare Dance* (Dave Brubeck, 1961), *Second Balcony Jump* (Dexter Gordon, 1962)...

Fig. 3-17

... connue sous le titre de *Shave and a Hair Cut.*

– dans *12th Street Rag* (Fats Waller, 1935), *Gin Mill Special* (Erskine Hawkins, 1939), *Twee, Twee, Tweet* (Cab Calloway, 1939), *The Leap* (Miles Davis, 1954)...

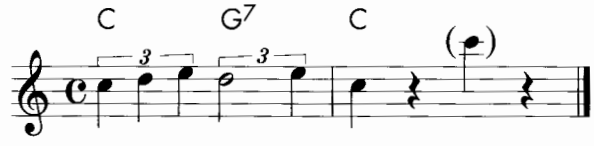
Fig. 3-18

– celle jouée fréquemment par Spike Jones and His City Slickers...

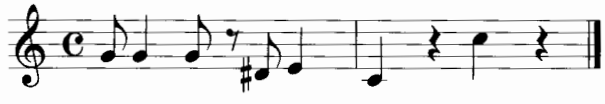
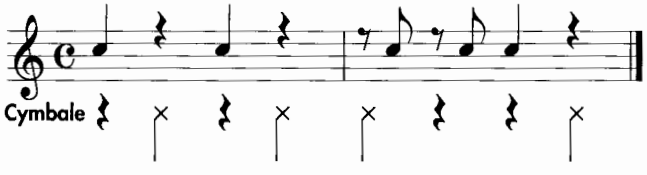
Fig. 3-19

– la fameuse coda rococo de l'orchestre de danse de Guy Lombardo : *Sweet Georgia Brown* (Ray Charles, 1960)...

Fig. 3-20

CODAS SIGNATURES

1°) D'un musicien

Quelques musiciens ont élaboré de véritables codas-signatures, qui sont leur marque de fabrique. En voici quelques exemples :

■ La coda, quasi-immuable, du pianiste **Jimmy Yancey**, abruptement jouée en Mi♭, quelque soit le ton du blues qu'il interprète (!)...

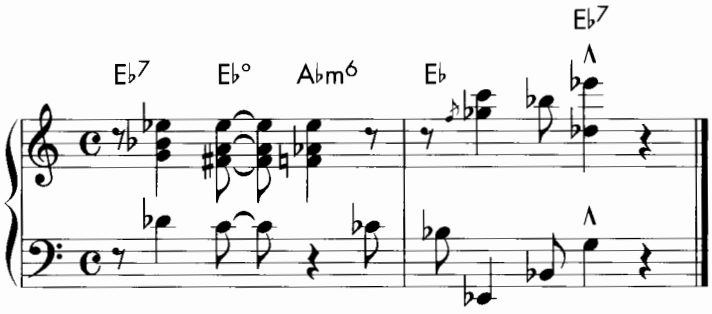
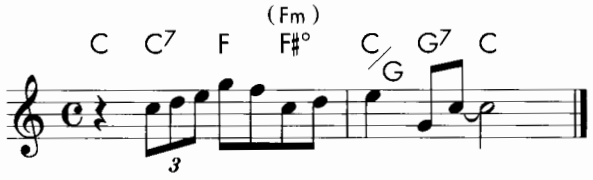
Fig. 3-21

■ **Louis Armstrong** en a plusieurs, mais la suivante, jouée ou chantée, est la plus connue …

Fig. 3-22



Cette coda est jouée par Louis Prima à la fin de son fameux medley *Just a Gigolo / I Ain't Got Nobody* (1956/58).

■ Voici la plus fameuse coda du cornettiste **Bix Beiderbecke** que l'on trouve dans *I'm Coming Virginia* (Frank Trumbauer, 1927)…

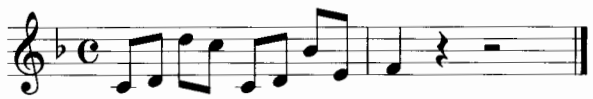
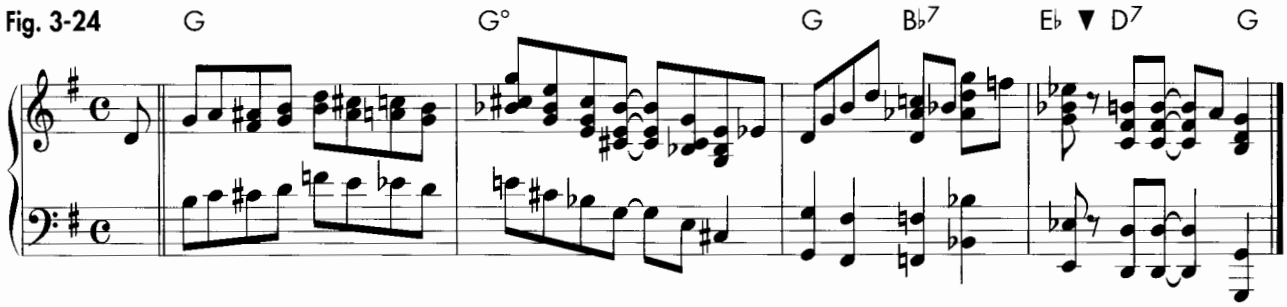
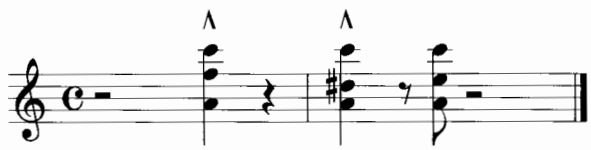
Fig. 3-23

■ Voici la coda favorite du pianiste *"stride"* **Willie "The Lion" Smith**. Souvent il n'en joue que la dernière mesure (cf. signe ▼)…

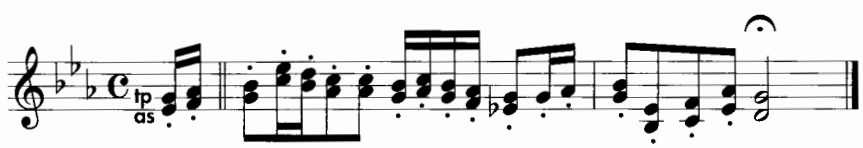
Fig. 3-24



■ Les célèbres trois petits accords dans l'aigu de **Count Basie** [11]. Ex. : *Splanky* (1957)…

Fig. 3-25

11 … que l'on rencontre pour la première fois semble-t-il en 1941 dans *Platterbrains*.

■ **Charlie Parker** emploie souvent une coda connue sous le nom de *Country Gardens* (air anglais datant du XVIII[e] siècle) par exemple dans *My Melancholy Baby* (1950) ou dans *Lover Man* (1951)…

Fig. 3-26

■ **Thelonious Monk** fait souvent un long trille dans l'extrême aigu du piano : *Body and Soul, Don't Blame Me* (1962), *Lulu's Back in Town, Nice Work if You Can Get It* (1964).

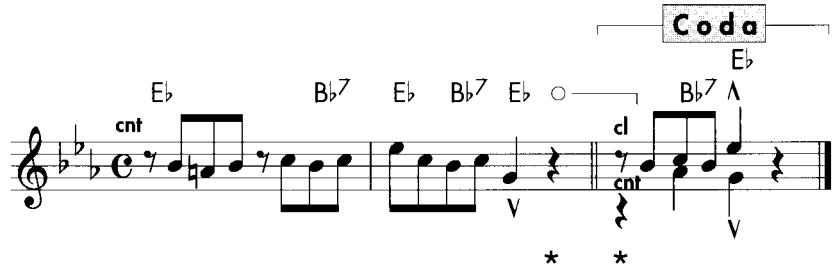
■ **Duke Ellington** frappe parfois simultanément la tonique dans l'extrême grave et l'extrême aigu du clavier : *Happy Go Lucky Local,* 1960).

2°) D'un orchestre

Certaines codas sont l'estampille d'un orchestre ou d'un style :

■ Ainsi la fameuse fin de l'**Original Dixieland Jazz Band** (dite coda ODJB). Il y a rajout d'une mesure après deux temps de silence...

Fig. 3-27 : transcription de la coda de *Livery Stable Blues* (ODJB, 1917)

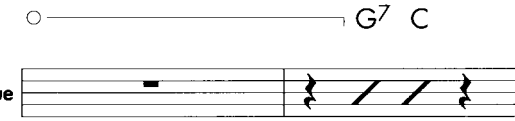


Cette coda ODJB sera souvent reprise par Bix Beiderbecke *(Jazz Me Blues,* 1924, *Royal Garden Blues* par les Wolverines, 1927, etc.) et la plupart des orchestres de style *Chicago.* On peut aussi l'entendre dans *Cake Walkin' Babies* (Bessie Smith, 1925) et par Duke Ellington à la fin de *You Better Know It* (tiré de *A Drum Is a Woman,* 1957). Les orchestres de style *Chicago* jouent parfois cette coda en ajoutant deux coups de grosse caisse placés sur le 4e temps avant la coda, et sur le 1er temps de la coda (cf. * de la **Fig. 3-27**).

■ Dans les fameuses séances historiques de 1923, le Creole Jazz Band de **King Oliver** a deux façons principales de finir la grande majorité de ses interprétations :

– coda de 2 mesures en *break* (d'un ou plusieurs instruments, souvent à deux cornets) : *Camp Meeting Blues*, Canal Street Blues*, Chimes Blues, Jazzin' Babies Blues, Mandy Lee Blues, Riverside Blues*, Working Man Blues**, etc. ;

Fig. 3-28 Section rythmique



– queue *(tag)* de 2 mesures reprenant les deux dernières du thème (cf. **Fig. 3-1**) : *Dippermouth Blues, Froggie Moore, High Society Rag, I Gonna Tell Nobody, Room Rent Blues,* etc.

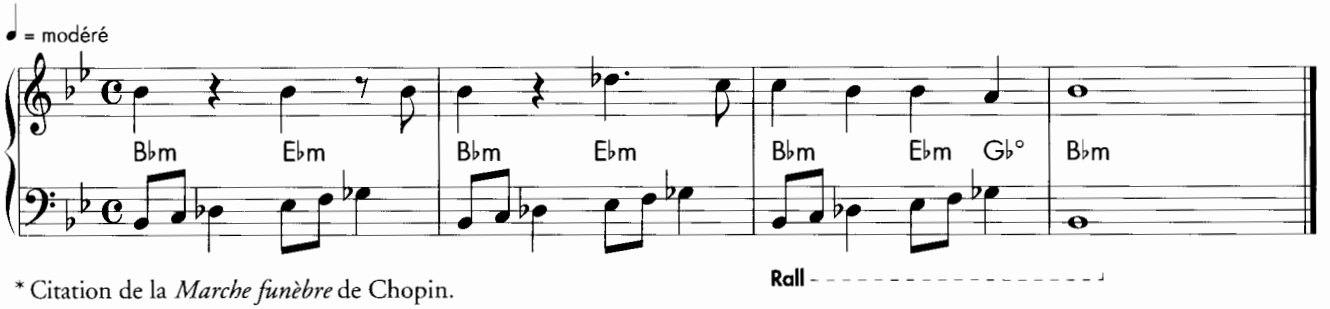
27 TRANSCRIPTIONS DE CODAS FAMEUSES

Ces 27 transcriptions sont classées par ordre alphabétique de titre.
Dans les colonnes ci-dessous sont indiqués :
Titre (sous-titre) (compositeur(s) - parolier(s), date de 1ère apparition en disque si différente du copyright, © date du copyright).

- *Black and Tan Fantasy* (Bubber Miley, Duke Ellington ©1927)
- *Camp Meeting Blues* (King Oliver, ©1923)
- *Canal Street Blues* (King Oliver, ©1923)
- *Cannonball Blues* (Jelly Roll Morton, ©1926)
- *Cornet Shop Suey* (Louis Armstrong, ©1924)
- *Crepuscule with Nellie* (Thelonious Monk, 1957, ©1958)
- *Groovin' High* (Dizzy Gillespie, ©1945)
- *Hamp's Boogie Woogie* (Milt Buckner, Lionel Hampton, 1944, ©1945)
- *In the Mood* (Joe Garland - Andy Razaf, 1938, ©1939)
- *Jeepers Creepers* (Harry Warren - Johnny Mercer, 1938)
- *Jordu* (Duke Jordan, 1954 ©1955)
- *Li'l Darlin'* (Neal Hefti, 1957, ©1958)
- *Mahogany Hall Stomp* (Spencer Williams, ©1929)
- *Muskrat Ramble* (Kid Ory, 1926)
- *Naima* (John Coltrane, 1959, ©1973)
- *Rent Party Blues* (Duke Ellington, Johnny Hodges, ©1929)
- *Riverside Blues* (Thomas Dorsey - Richard M. Jones, ©1923)
- *'Round Midnight* (Thelonious Monk, Cootie Williams - Bernie Hanigen, ©1944)
- *Sidewalk Blues* (Jelly Roll Morton, 1924, ©1926)
- *Sister Sadie* (Horace Silver, 1959, ©1960)
- *A Smo-o-oth One* (Benny Goodman, ©1941)
- *Southern Sunsets (When the Sun Sets down South)* (Sidney Bechet, 1938)
- *South Rampart Street Parade* (Ray Bauduc, Bob Haggart, 1937, ©1938)
- *Strollin'* (Horace Silver, ©1960)
- *Weather Bird* (Louis Armstrong, 1923)
- *West End Blues* (King Oliver - Clarence Williams, ©1928)
- *Working Man Blues* (King Oliver, ©1923)

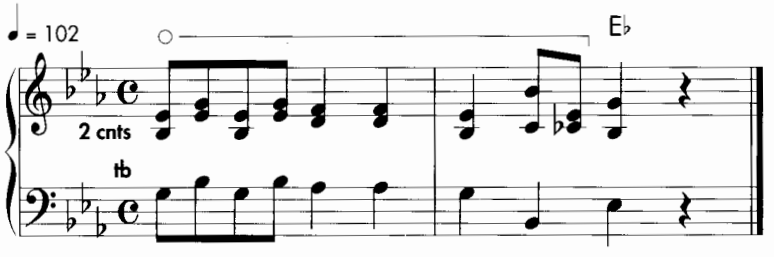
■ *Black and Tan Fantasy* (Duke Ellington, coda usuelle) *

4 mes.

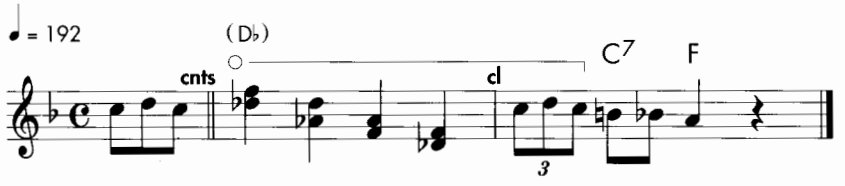


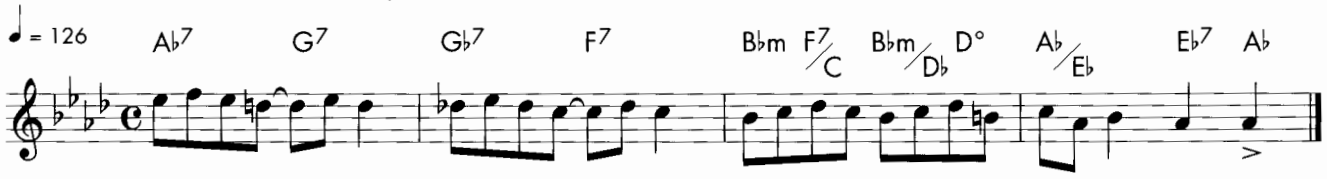
* Citation de la *Marche funèbre* de Chopin.

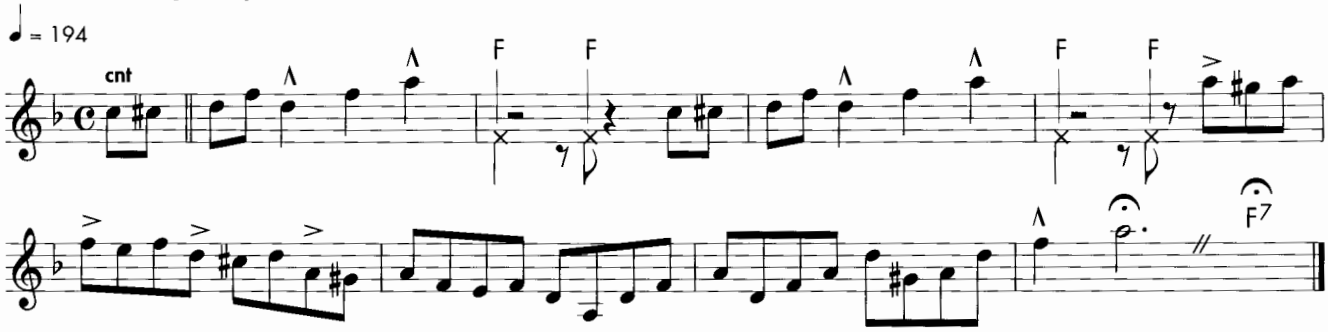
■ *Camp Meeting Blues* (version King Oliver, 1923) *

2 mes.

* Coda reprise dans *Gully Low Blues* (Louis Armstrong, 1927)

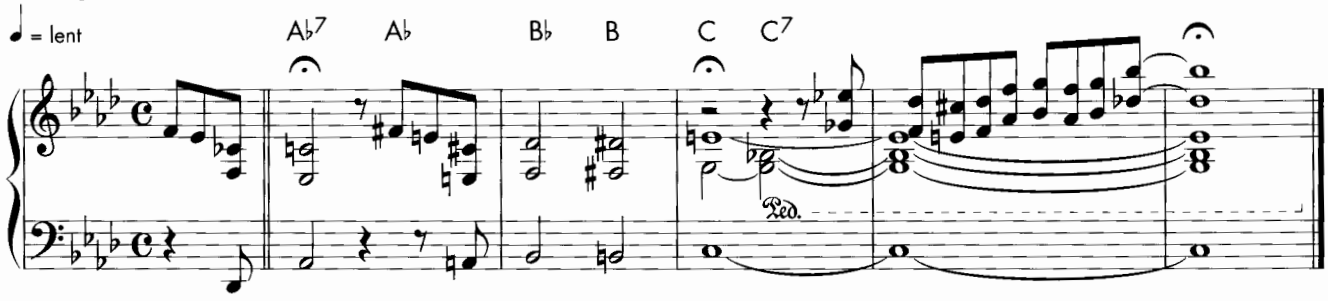
■ *Canal Street Blues* (version King Oliver, 1923)

2 mes.

■ *Cannonball Blues* (version Jelly Roll Morton, 1926)

4 mes.

■ *Cornet Shop Suey* (version Louis Armstrong, 1926)

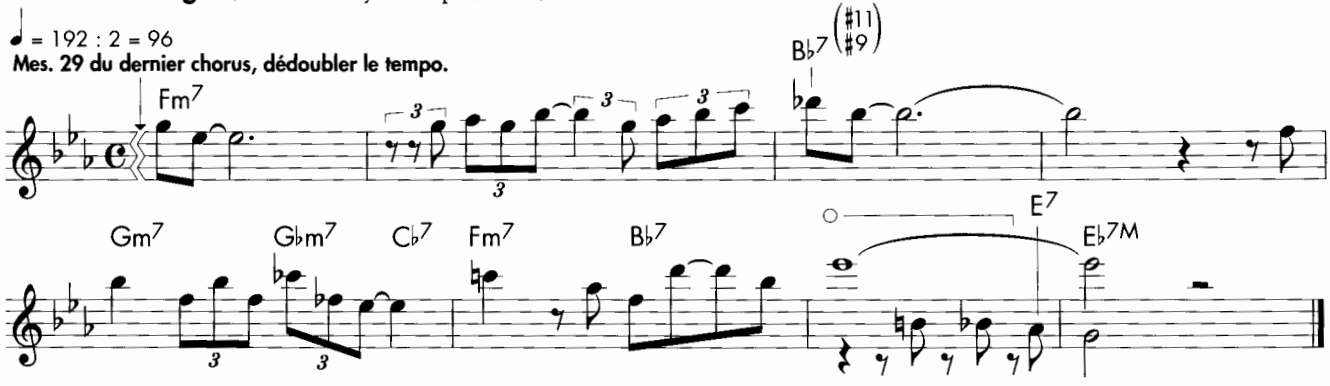
8 mes.

■ *Crepuscule with Nellie* (versions Thelonious Monk)

5 mes.

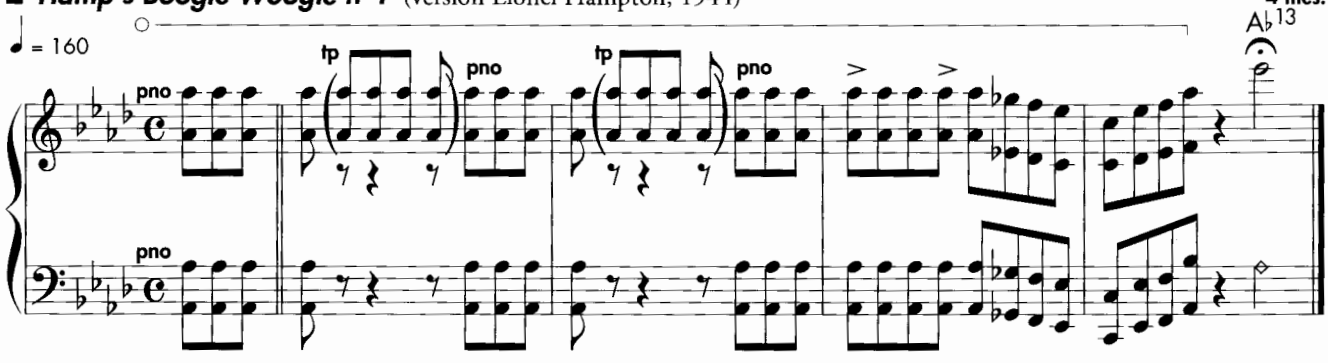


■ *Groovin' High* (version Dizzy Gillespie, 1945)

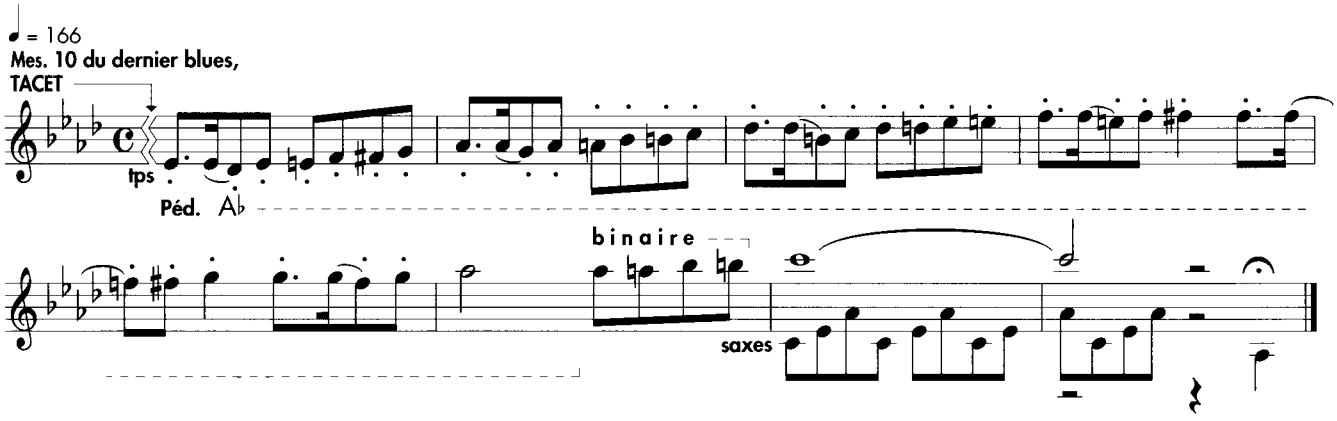
8 mes.



■ *Hamp's Boogie Woogie n°1* (version Lionel Hampton, 1944)

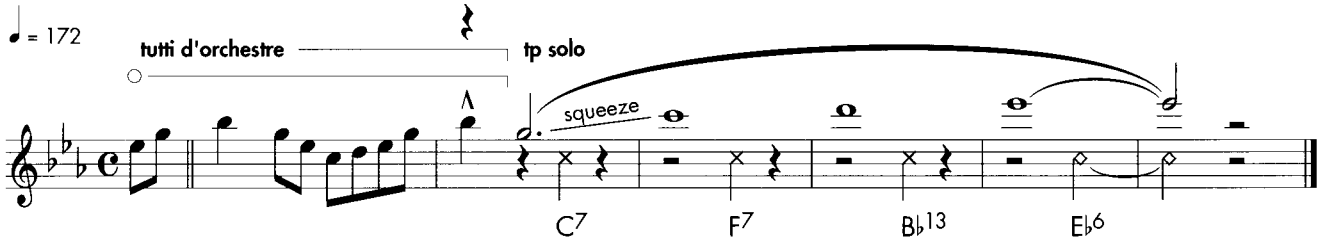
4 mes.

■ *In the Mood* (version Glenn Miller, 1939)

8 mes.



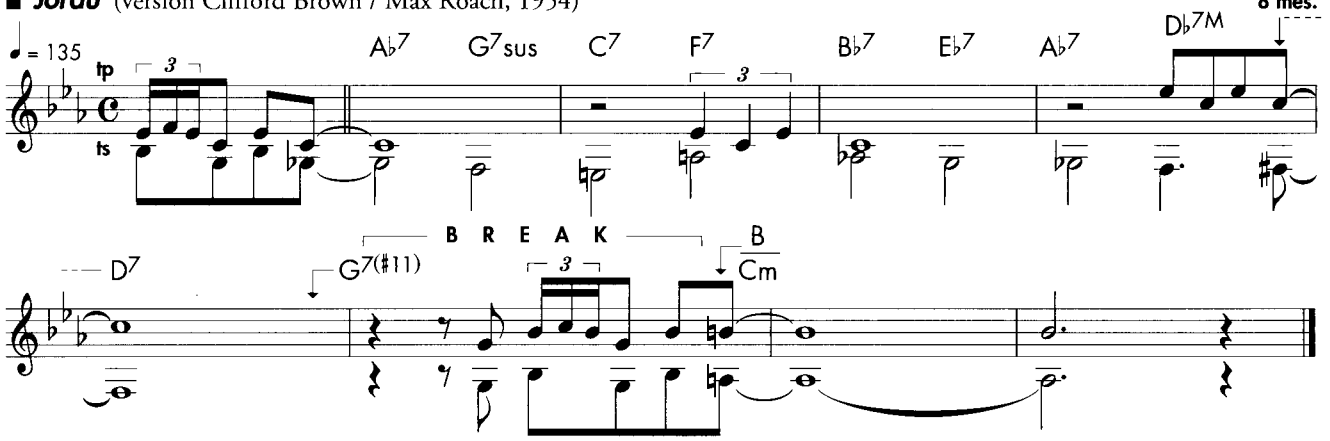
■ *Jeepers Creepers* (version Louis Armstrong, 1939)

6 mes.



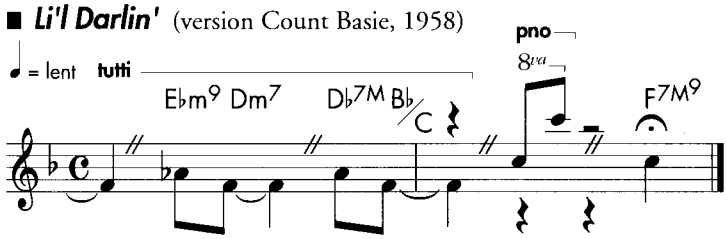
■ *Jordu* (version Clifford Brown / Max Roach, 1954)

8 mes.



■ *Li'l Darlin'* (version Count Basie, 1958)

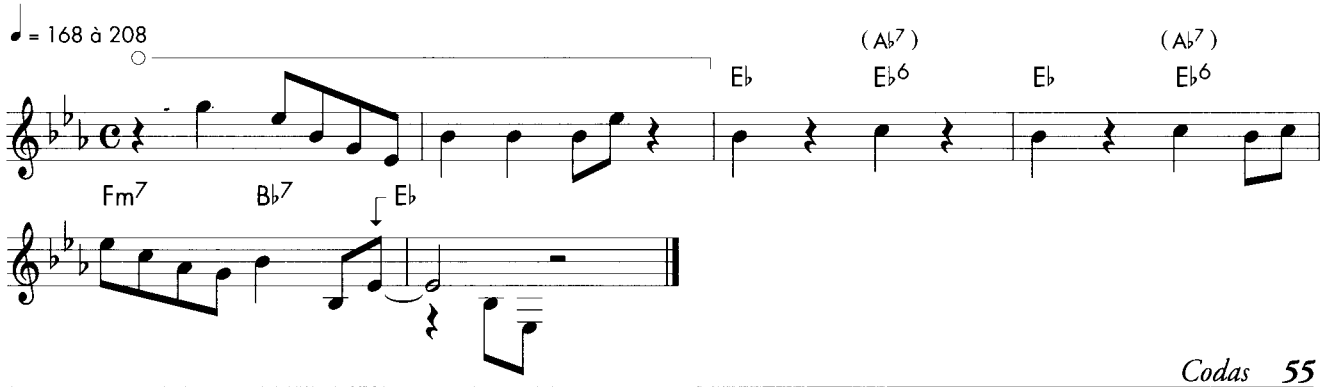
4 mes.

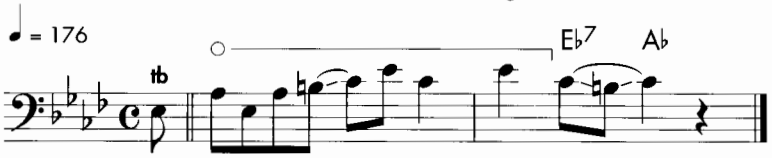


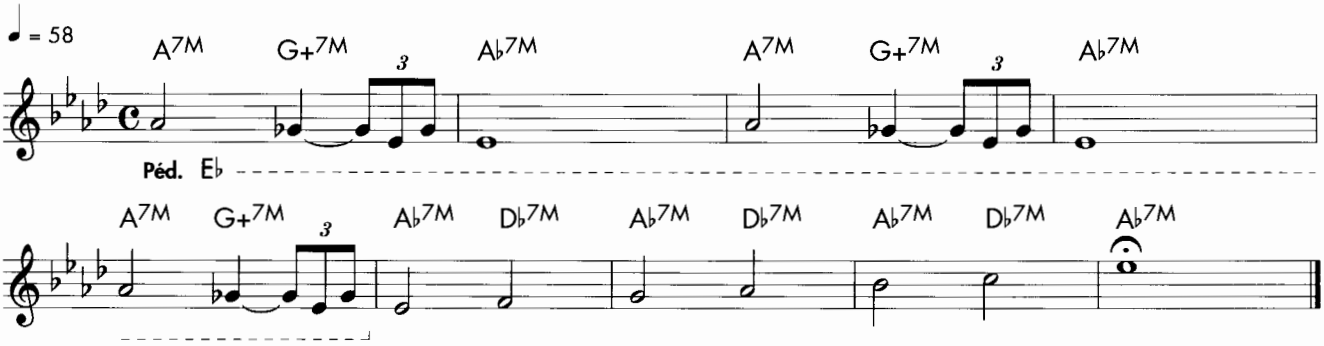
Coda proprement dite, après la double queue.

■ *Mahogany Hall Stomp* (différentes versions par Louis Armstrong)

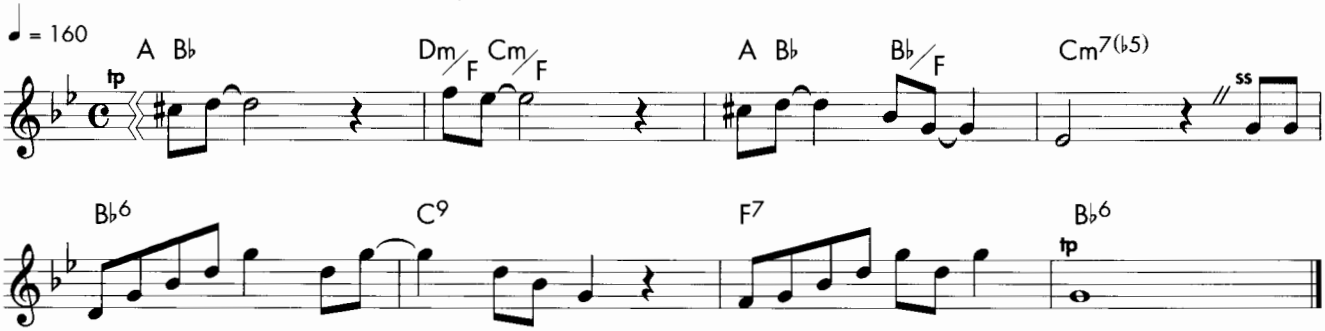
6 mes.

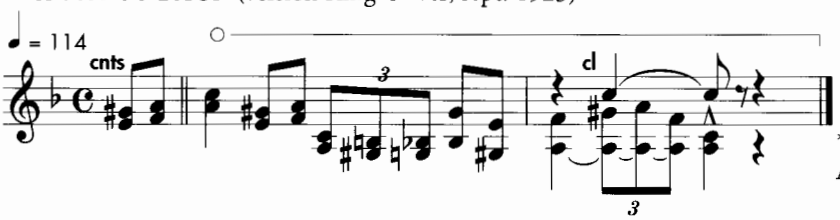


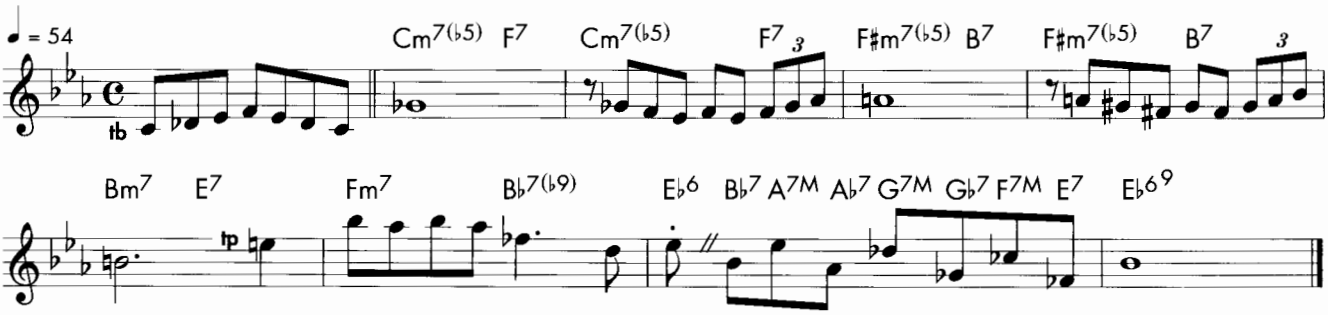
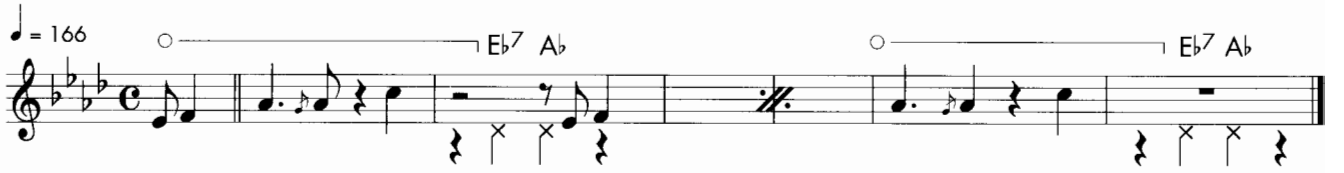
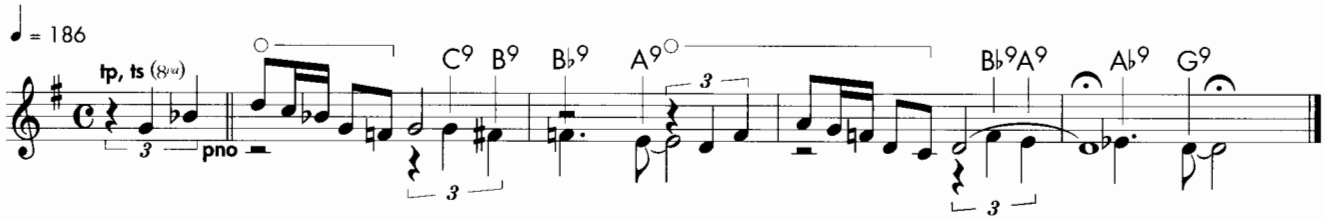
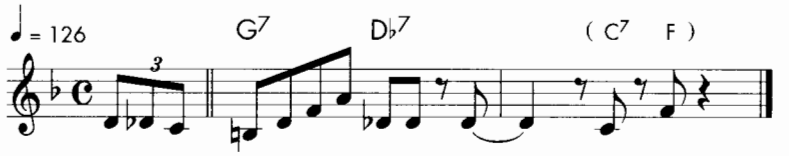
■ ***Muskrat Ramble*** (version Louis Armstrong, 1926) **2 mes.**

■ ***Naima*** (version John Coltrane, 1959) **9 mes.**

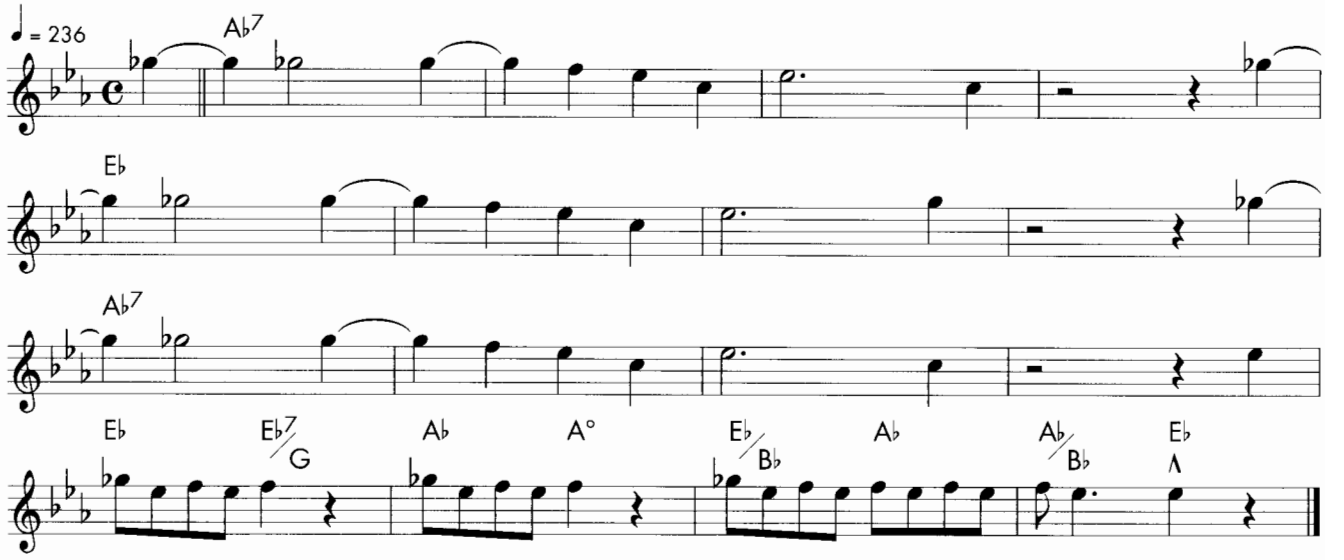


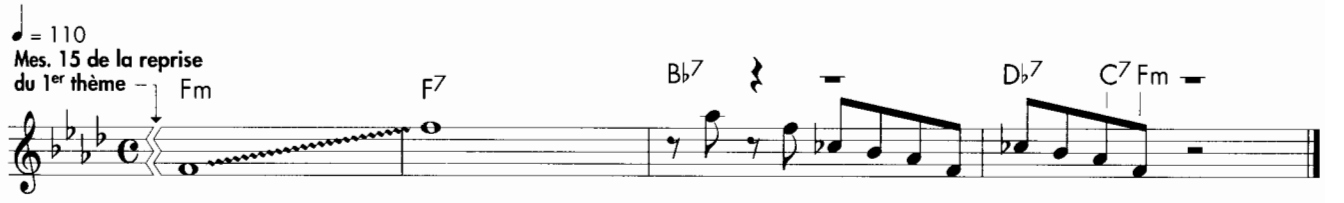
■ ***Rent Party Blues*** (version Duke Ellington, 1930) **8 mes.**

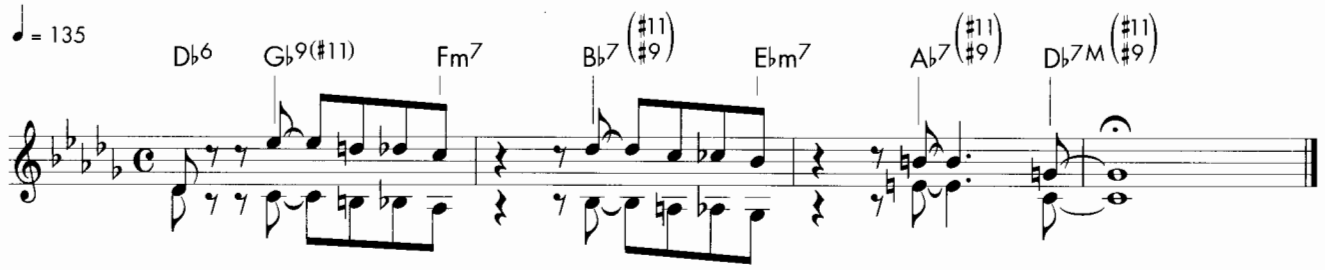


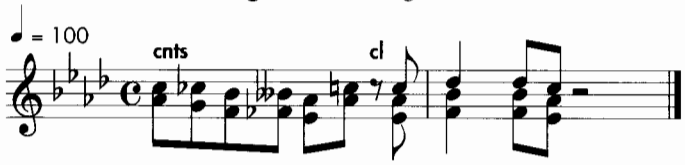
■ ***Riverside Blues*** (version King Oliver, sept. 1923) * **2 mes.**

* Dans la 2e version d'octobre 1923, c'est Louis Armstrong seul qui joue la coda au cornet.

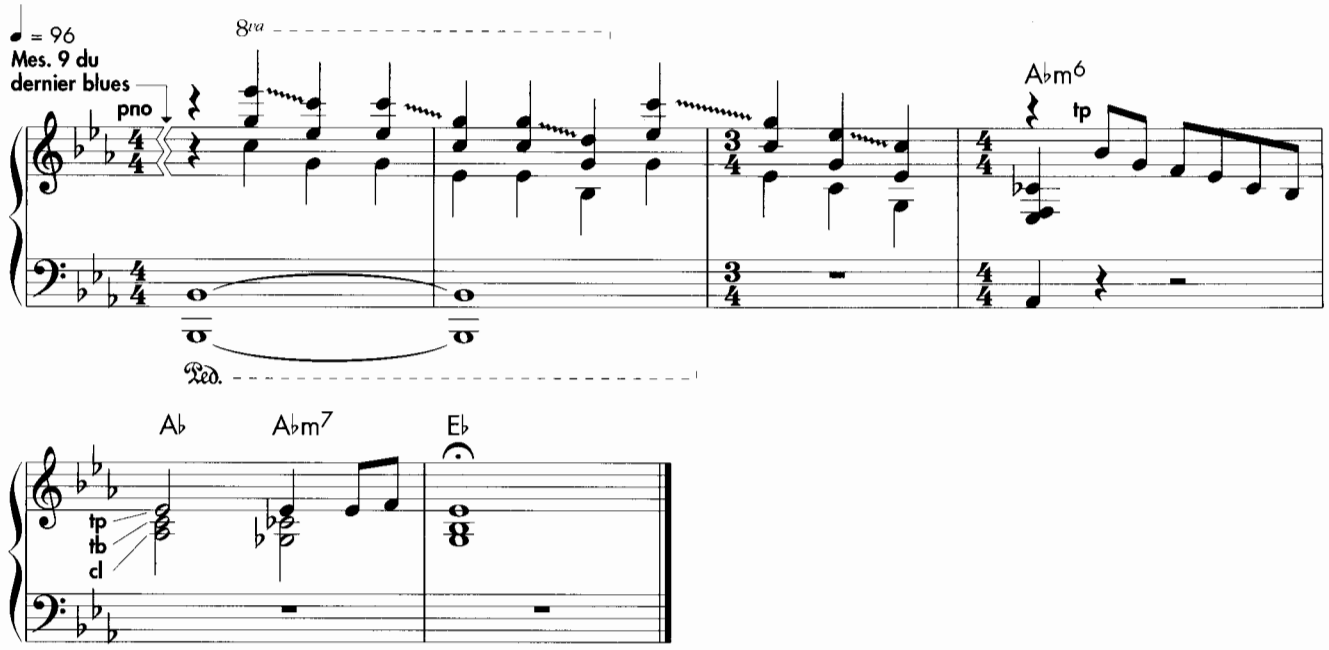
■ ***'Round Midnight*** (version Dizzy Gillespie, Salle Pleyel, 1948) **8 mes.**

■ ***Sidewalk Blues*** (version "Jelly Roll" Morton, 1926) **6 mes.**

■ ***Sister Sadie*** (version Horace Silver, 1959) **4 mes.**

■ ***A Smo-o-oth One*** (version Benny Goodman, 1941) **2 mes.**

■ ***South Rampart Street Parade*** (version Bob Crosby, 1937) **16 mes.**



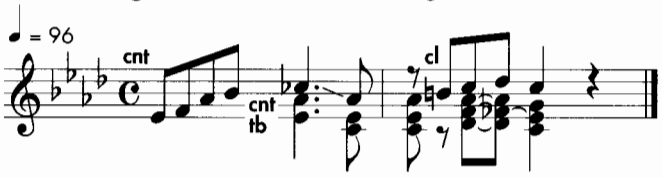
■ ***Southern Sunset*** (version Noble Sissle, 1938) **4 mes.**

■ ***Strollin'*** (version Horace Silver, 1960) **4 mes.**



■ ***Weather Bird Rag*** (version King Oliver, 1923) **2 mes.**

■ ***West End Blues*** (version Louis Armstrong, 1928) **6 mes.**



■ ***Working Man Blues*** (version King Oliver, 1923) **2 mes.**



CLASSEMENT PAR STYLES

■ Jazz classique :

- *Black and Tan Fantasy*
- *Camp Meeting Blues*
- *Canal Street Blues*
- *Cannonball Blues*
- *Cornet Shop Suey*
- *Hamp's Boogie Woogie*
- *In the Mood*
- *Jeepers Creepers*
- *Mahogany Hall Stomp*
- *Muskrat Ramble*
- *Rent Party Blues*
- *Riverside Blues*
- *Sidewalk Blues*
- *A Smo-o-oth One*
- *Southern Sunsets*
- *South Rampart Street Parade*
- *Weather Bird*
- *West End Blues*
- *Working Man Blues*

■ Jazz moderne :

- *Crepuscule with Nellie*
- *Groovin' High*
- *Jordu*
- *Li'l Darlin'*
- *Naima*
- *'Round Midnight*
- *Sister Sadie*
- *Strollin'*

D'AUTRES RÉFÉRENCES

■ *Standards* possédant une coda propre (c'est-à-dire écrite par le compositeur)

Autumn Nocturne • *Blues in the Night* • *Exodus Song* • *Hello Dolly* • *I Concentrate on You* • *I Got Plenty o'Nuttin'* • *I Hear Music* • *I Loves You Porgy* • *I Remember Clifford* • *It Ain't Necessarily So* • *Love for Sale* • *Lullaby of Broadway* • *Manha do carnaval* • *My Ship* • *A Nightingale Sang in Berkeley Square* • *The Night Has a Thousand Eyes* • *On a Clear Day* • *On Green Dolphin Street* • *Stormy Weather* • *Thanks for the Memory* • *There's a Small Hotel* • *They All Laughed* • *Watch What Happens* • *The Way You Look Tonight* • *When Sunny Gets Blue.*

■ Autres belles codas non transcrites dans ce volume

Fletcher Henderson : *Variety Stomp* (1927) • *Henderson Stomp* (1927) • *Way Down Yonder in New Orleans* (Frank Trumbauer, 1927) • *Wolverine Blues* (Benny Goodman, 1928) • *I Found a New Baby* (Alphonso Trent, 1933) • *Lyin' to Myself* (Louis Armstrong, 1936) • *Strange Fruit* (Sidney Bechet, 1941) • *How Deep Is the Ocean* (Coleman Hawkins, 1943) • *Things to Come* (Dizzy Gillespie, 1946) • *It Might as Well Be Spring* (Sarah Vaughan, 1950) • *Ezzthetic* (Lee Konitz, 1951) • *Nights at the Turntable* (Gerry Mulligan, 1952) • *Off Minor* (Monk, 1954) • *Jacqui* (Clifford Brown / Max Roach, 1955) • *April in Paris* (Count Basie, 1955) • *Wagon Wheels* (Sonny Rollins, 1957) • *The Kid From Red Bank* et *Duet* (Count Basie, 1957) • *Russian Lullaby* (John Coltrane, 1958) • *Blue in Green* (Miles Davis (1959) • *Body and Soul* (John Coltrane, 1960).

QUEUE OU RALLONGE INTÉGRÉE

La queue ou rallonge intégrée *(tag* ou *tail)* est une courte phrase, généralement de deux mesures, ajoutée à la fin d'un thème dont elle reprend les deux dernières mesures. Cette excroissance qui vient en plus des mesures normales se trouve fréquemment dans les années 20 à la fin des thèmes de 16 mesures qui sont donc étendus à 18 mesures par ce procédé. Exemples : *Baby Won't You Please Come Home, If I Could Be With You, Sister Kate, Heebie Jeebies.* Certains thèmes de 32 mesures peuvent avoir aussi une queue de 2 mesures, comme *I Got Rhythm* (34 AABA'), mais on la retire souvent pendant les chorus. Dans *Stormy Weather,* morceau de 34 mesures AA'BA, une queue de 2 mesures est rajoutée à la fin du deuxième A, juste avant le pont B, formant une structure tout à fait exceptionnelle.

Remarque

Ces types de queue terminent le thème à chaque fois qu'il est exposé ou même à chaque chorus improvisé et ne sont donc pas des codas.

Exemples de standards connus possédant une queue intégrée à l'exposition du thème ainsi qu'aux chorus :

– 18 mesures (16 + queue 2 mes.) : *Arkansas Blues, Baby Won't You Please Come Home, By the Light of the Silvery Moon, East St Louis Toodle Oo* (2e thème), *Heebie Jeebies, If I Could Be With You, I'm an Old Cowhand, I've Got a Crush on You, I Wish I Could Shimmy Like my Sister Kate, Lazy River, Mamma Goes Where Papa Goes, Mandy, Mandy Lee Blues* (2e et 3e thèmes), *My Sweet Lovin' Man* (2e thème), *Nobody Knows You When You're Down and Out, Sugar Blues, There'll Be Some Changes Made* (souvent doublé en 36 mes.) ;

– 20 mesures (16 + queue 4 mes.) : *Black Bottom Stomp* (2e thème), *I'm Making Believe, I've Grown Accustomed to her Face* ;

– 26 mesures (24 + queue 2 mes.) : *Memphis in June* ;

– 28 mesures (24 + queue 4 mes.) : *Never Let Me Go, Oh Daddy Blues* ;

– 33 mesures (32 + queue 1 mes.) : *Crepuscule with Nellie, Pannonica* ;

– 34 mesures (32 + queue 2 mes.) : *Accent-tchu-ate the Positive, The Breeze and I, Detour Ahead, Ebb Tide, A Foggy Day, Harlem Nocturne, Heart and Soul, A Hundred Years from Today, I Got Rhythm* (queue facultative), *It Never Entered My Mind, I Was Doin' All Right, Jeepers Creepers, The Lamp is Low, The Last Time I Saw Paris, Let's Call the Whole Thing Off, Nice Work if You Can Get It, You Showed Me the Way* ;

– 36 mesures (32 + queue 4 mes.) : *All the Things You Are, Almost Like Being in Love, Baubles Bangles and Beads, Be My Love, Call Me Irresponsible, Corcovado, East of the Sun, Goody Goody, Happiness Is a Thing Called Joe, I Double Dare You, If I Love Again, I Hope Gabriel Likes my Music, I'm Getting Sentimental over You, I'm Glad There Is You, I'm Old Fashioned, I Remember You, Is You Is or Is You Ain't ma' Baby, It's d'Lovely, Jubilee, My Reverie, The Nearness of You, The Party is Over, The Second Time Around, Small Fry, So Beats my Heart for You, Star Eyes, The Surrey With a Fringe on Top, They Can't Take That Away From Me* ;

– 38 mesures (32 + queue 6 mes.) : *There's A Lull in my Life* ;

– 40 mesures (32 + queue 8 mes.) : *It Might as Well Be Spring, You Make Me Feel So Young* ;

– 58 mesures (56 + queue 2 mes.) : *One for my Baby* ;

– 68 mesures (64 + queue 4 mes.) : *This Could Be the Start of Something* ;

– 72 mesures (64 + queue 8 mes.) : *Hello Young Lovers, It's All Right with Me.*

II^e Partie

Temps, Tempos, Rythmes & Figures rythmiques

4

Temps, Tempos et Rythmes de base

BEAT

Dans le jazz, *beat* (littéralement : battement, temps) est aussi synonyme de tempo, de pulsation et même de swing : *"He's got a fine beat"* signifie "Il a une bonne pulsation".

Dénomination des temps

Le premier temps d'une mesure s'appelle *down beat.* Dans une mesure à quatre temps, on sait que le premier et le troisième temps sont les temps forts *(strong beats),* le deuxième et le quatrième étant les temps faibles *(weak beats).* Les temps faibles sont les temps accentués dans le jazz et sont particulièrement mis en valeur quand les jazzmen jouent pour la danse. Chaque temps faible est appelé en anglais *backbeat* et aussi *afterbeat* [1] ou *offbeat* bien que ces deux derniers termes soient parfois plus généralement employés pour décrire les trois derniers temps de la mesure. Dans le jazz, on frappe dans ses mains sur les temps faibles ce qui est contraire aux habitudes occidentales et déroute souvent le néophyte. Un *up beat* est normalement (en 4/4) le dernier temps de la mesure, ou plus généralement la note qui précède le *down beat.*

1 En France, en dehors du terme contretemps on utilise surtout l'appellation anglaise *afterbeat.*

Two beat, four beat

Sur le plan rythmique, on oppose souvent, dans la mesure à quatre temps, deux façons de jouer le jazz : le *two beat* (deux temps) ou le *four beat* (quatre temps). Le *two beat* consiste, pour la contrebasse (ou le tuba), à marquer seulement les temps forts (un temps sur deux), et donc à donner un sentiment de mesure à deux temps et le *four beat* à jouer normalement les quatre temps. Une idée reçue très tenace veut que le style *New Orleans* se joue en *two beat.* Il suffit d'écouter les grands bassistes de ce style (Pops Foster, Wellman Braud), ou même le plus vieux d'entre eux, Bill Johnson (né vers 1872), pour s'apercevoir que ce vieux cliché est inexact, le *four beat* étant très souvent utilisé. Le *four beat* n'est pas non plus systématiquement employé dans les formes post-traditionnelles du jazz. Le *two beat* est très fréquemment joué, à toutes les époques du jazz, dans l'exposition du thème, pour ensuite, à l'arrivée des chorus, se transformer en *four beat.* L'orchestre de Jimmie Lunceford (période *swing)* utilise avec bonheur le *two beat* comme une des caractéristiques de son style. On trouve même un exemple de *two beat* pendant presque toute la durée du morceau dans *All Of You* par Miles Davis en 1956.

TEMPO

Le tempo [2], c'est-à-dire le mouvement dans lequel s'exécute un morceau, une fois choisi, ne doit (dans l'idéal) ni accélérer ni ralentir, la section rythmique (et plus spécialement le batteur) en étant responsable. Le choix du bon tempo en fonction du morceau à jouer est primordial : la moindre erreur peut nuire gravement à l'interprétation et au swing.
On mesure le tempo à l'aide du métronome en fonction du nombre de temps à la minute. Il ne faut pas confondre, bien sûr, tempo et rythme.

2 Pluriel : "tempi", mais on admet de plus en plus la francisation : "tempos".

Trois catégories de tempos

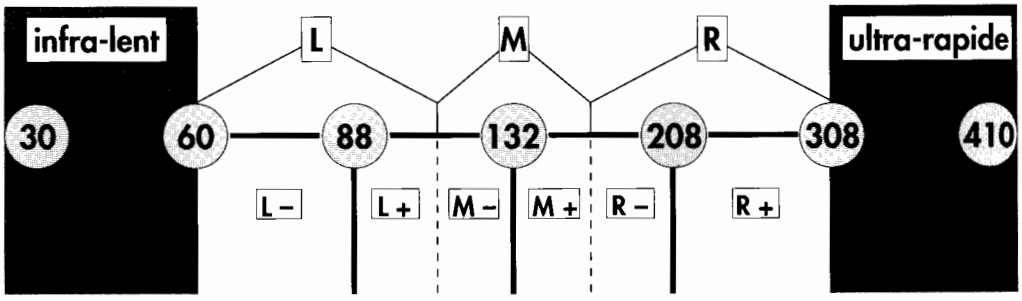
Tempo **lent** *(slow tempo)*, tempo **modéré** ou moyen *(medium tempo)*, tempo **rapide** ou vif *(fast tempo, up tempo)*.
Entre ces trois catégories principales, les musiciens distinguent souvent des sous-catégories, comme "moyen lent" *(medium slow)* ou "moyen rapide" *(medium fast)*. Jusqu'au redoutable "aussi vite que possible" *(as fast as possible)*.

Tableau des tempos

Le graphique ci-dessous est un essai (très arbitraire [3]) de classification approximative des tempos.
Les chiffres dans un cercle donnent le mouvement métronomique à la noire des grandes catégories de tempos. **L** = lent, **M** = modéré, **R** = rapide. Les sous-catégories sont représentées par des **+** et des **–** après chaque lettre. Ex. : **M –** signifie très modéré et **R +** très rapide *(bright tempo)*. Entre 60 et 308 à la noire se situent les tempos couramment pratiqués. De chaque côté figurent (en grisé) les tempos exceptionnels : les extrêmes s'étendent entre 30-60 (infra-lent) et 308-410 (ultra-rapide).

3 Une dénomination stricte des tempos est impossible dans le jazz, car les trois notions de tempos ci-dessus changent avec les années, les différents styles de jazz ou même la conception personnelle de chaque musicien.

Fig. 4.1 : spectre des tempos



Comparaison des tempos entre classique et jazz

Généralement, les tempos ne coïncident pas tout à fait. Si le largo (30-60) correspond à l'infra-lent, le larghetto (60-66), l'adagio (66-76) et une partie de l'andante (76-108) correspondent au tempo lent jazz. Le mouvement moderato (108-120) se situe en dessous du tempo modéré du jazz (132) qui correspond plutôt à l'allegro (120-168). De même, le presto (168-200) est en-dessous du rapide jazz.

Évolution des tempos

Les tempos modérés sont généralement les plus favorables au swing, mais les barrières de tempo se sont écartées vers le bas ou vers le haut au fur et à mesure de l'évolution de la technique instrumentale, atteignant des vitesses rarement pratiquées en musique classique. A partir des années 1940, certains grands jazzmen ont pu swinguer et développer des idées sur des tempos impensables quelques années plus tôt. Les ballades, comme *Body And Soul* jouées sur des tempos presque moyens (Armstrong 1930), évolueront vers des tempos lents à partir

des années 40, alors que des morceaux comme *Cherokee* joués sur tempos moyen-rapides (Count Basie, 1939) seront joués sur des tempos stratosphériques à partir du *bebop*. Exemples de tempos hyper-rapides : *Things To Come* (Dizzy Gillespie, 1946), *Russian Lullaby* (John Coltrane, 1958), *Ouin Ouin* (Martial Solal, 1960). *B. Quick* de Sonny Rollins (1956), pour prendre un exemple extrêmement rapide, évolue aux alentours de 410 à la noire. Le *stride* de main gauche le plus vertigineux (bien que détendu) est joué par Art Tatum dans *Song of the Vagabonds* (1946).

Cependant tous les musiciens savent qu'il est aussi difficile de jouer sur tempo extre^mement lent que sur tempo ultra-rapide. Le plus grand spécialiste de ce genre de tempos lents prêts à jeter l'ancre est sans conteste Ray Charles, qui leur insuffle une vie extraordinaire comme dans *Drown In My Own Tears* (1959), sur un tempo record de 30 à la noire !

Doublement, dédoublement

Un procédé assez fréquent dans le jazz consiste à dédoubler *(half time)*, à doubler *(double time)*, ou même à quadrupler le tempo au cours d'une interprétation. Ce changement se fait souvent à l'aide d'un *break* (dédoublement amené par Johnny Dodds dans *Gully Low Blues,* Louis Armstrong, 1927).

Le doublement de tempo se fait souvent au cours des chorus sur une ballade (on abuse parfois de ce procédé qu'utilisent rarement les grands mélodistes). Un refrain comme celui d'*After You've Gone* (20 mesures) est souvent exposé en tempo lent, puis doublé au moyen d'un *break,* passant alors en 40 mesures. Dans l'exposition finale, on dédouble à nouveau à la 33e mesure pour terminer sur quatre mesures d'un tempo lent identique à celui du début. Dans le jazz *Dixieland*, le dédoublement peut s'effectuer lors d'une coda, après un *break* de batterie qui amène 4 mesures dédoublées d'improvisation collective (voir ex. p. 48, **Fig. 3-7**).

Exemple de doublement, Paul Gonsalves : *Body And Soul* (Ellington, 1958). Quelquefois, un soliste peut doubler le tempo sans que la rythmique change (John Coltrane : *Blackpearls,* 1958) ou inversement la section rythmique (ou même un seul rythmicien) peut jouer deux fois plus vite alors que le soliste reste dans le tempo initial (Buddy Rich dans *Bluebeard Blues* (Count Basie, 1950). Un exemple intéressant de quadruplement de tempo – dans le désordre : modéré, lent puis très rapide – se trouve dans *Take The A Train* (Duke Ellington, *featuring* Paul Gonsalves, 1962).

Tempo libre

Quand il n'y a pas de tempo défini (hors tempo, tempo libre, a piacere), on mentionne au choix *freely, free tempo, free time, rubato, ad lib tempo* [4]. En jazz, le mouvement libre se rencontre plus fréquemment dans les intros et les codas et dans la musique contemporaine improvisée.

4 Attention : il vaut mieux écrire *ad lib tempo* et éviter *ad lib* tout court, car un "ad lib" en jazz signifie aussi une partie improvisée.

CHA-BADA

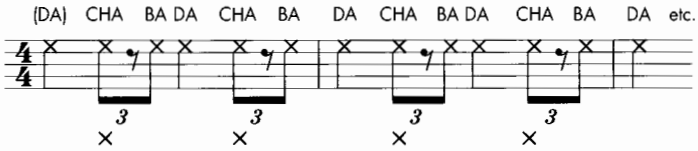
Le rythme de base joué par les batteurs de jazz depuis les années 1930 pour marquer le tempo est une figure répétitive ternaire [5] connue sous le nom de "cha-bada" *(ride-cymbal beat* [6]), onomatopée qui dépeint bien les trois battements de cette courte cellule rythmique. Cet archétype de la pulsation de jazz se joue sur les cymbales avec les baguettes et, avec les balais sur les cymbales ou la caisse claire. Se jouant d'une seule main, il laisse l'autre libre d'effectuer des ponctuations plus libres. Le "cha", qui tombe sur les temps faibles, coïncide avec la ponctuation de la cymbale *charleston* actionnée par le pied gauche du batteur. Le pied droit actionne la pédale de grosse caisse qui marque tous les temps ou seulement les temps forts dans le jazz classique, pour évoluer vers des ponctuations libres à partir du *bebop*.

5 Pour la différence entre ternaire et binaire voir Chapitre 6, pp. 78-80.

6 Bien que connu aux États-Unis sous le nom de *ride-cymbal beat,* le "cha-bada" ne se joue pas exclusivement sur la cymbale *ride*.

Voici la transcription écrite du "cha-bada", en conjonction avec la pédale *charleston*...

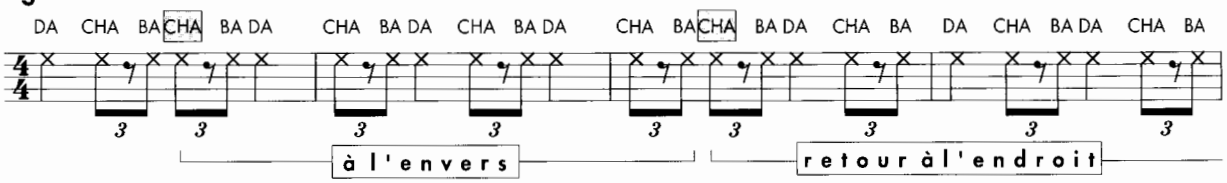
Fig. 4.2



× = *afterbeat* joué par la pédale *charleston*.

Inversion du cha-bada

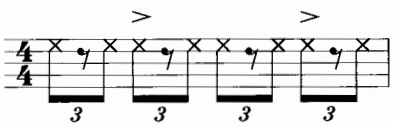
Pour introduire de la variété et du piment dans la pulsation, le "cha-bada" (spécialement quand il est joué sur la *charleston)* peut parfois s'inverser, se décaler d'un temps et rester à contre-temps quelques instants avant de s'inverser à nouveau pour se retrouver dans la bonne battue du rythme. On peut alterner plusieurs fois ces inversions avant de se remettre en bonne position.

Fig. 4-3

RYTHME *SHUFFLE*

C'est le rythme ternaire que fait par exemple la main gauche du pianiste de *boogie woogie* quand il joue 8 notes par mesures *(eight to the bar)* [7]. Vers la fin des années 1930, le *shuffle* est joué à l'accompagnement par les pianistes à deux mains, la main gauche jouant les basses tous les temps, la main droite les accords en syncope. Ex. : *Caldonia* (Louis Jordan, 1945), *Just a Gigolo* (Louis Prima, c1956/58). Transposé à la batterie dans le courant des années 1940-50, le *shuffle* se substitue au cha-bada quand les musiciens jouent pour la danse et ne se pratique que dans la fourchette des tempos medium : Chris Columbus dans *Night Train* (Wild Bill Davis, 1955), Sam Woodyard dans *Spoonful of Sugar* (Duke Ellington, 1964).

7 Voir *Jazz mode d'emploi, Vol.* 1, p. 127.

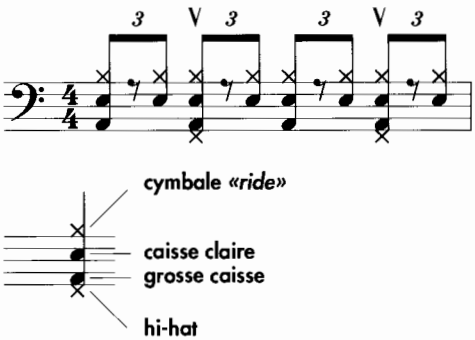
Fig. 4-4 : rythme *shuffle*



Il y a différentes façons de jouer le *shuffle* à la batterie. Voici la plus complète [8] ...

8 Voir "Écriture de la batterie" p. 98.

Fig. 4-5



➤ A lire :

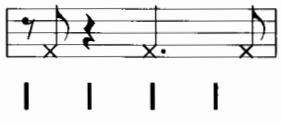
The New Grove Dictionary of Jazz, articles *beat, shuffle.*

Les cinq principales figures rythmiques d'accompagnement

Sur le cha-bada de base vont souvent se superposer des rythmes d'accompagnement improvisés en forme de contrepoint rythmique, selon l'inspiration des accompagnateurs influencés par le dessin mélodico-rythmique du soliste.
Mais certaines figures rythmiques sont jouées pendant l'exposition du thème, qu'elles soient écrites ou proposées dans l'instant par un des membres de la section rythmique et reprises immédiatement par les autres. Ces figures peuvent se superposer au cha-bada, ou l'interrompre et être jouées à sa place. En voici cinq parmi les plus jouées en accompagnement derrière un soliste, ou bien derrière une mélodie que l'on joue soi-même au piano (ou à la guitare).

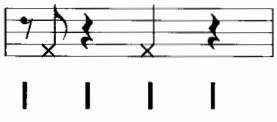
DESCRIPTION

Rythme N°1

Fig. 5-1 (R1)

Ex. : *Black Pearls* (1958) et *Cousin Mary* (1959) de John Coltrane, *There Is No Greater Love* (Ahmad Jamal, 1958), *Modal Mood* (Dexter Gordon, 1961).

Le rythme N° 1 contient en substance les rythmes N° 2 et N° 3. Si l'on joue seulement les 2 premières notes du rythme N° 1, on obtient le rythme N° 2 :

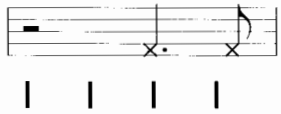
Rythme N°2

Fig. 5-2 (R2) • Type *Makin' Whoopee*

Ex. : *Whisper Not, Jeannine, Thou Swell.*

Si l'on joue les 2 dernières notes du rythme N° 1, on a le rythme N°3...

Rythme N°3

Fig. 5-3 (R3) v Type *Les Feuilles mortes*



Ex. : *Moanin'* (Art Blakey 1959), *So What* (Miles Davis, 1959).

Rythme N°4

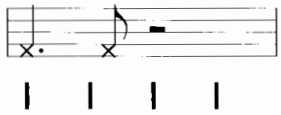
Fig. 5-4 (R4) v Rythme *Charleston* v Type *Killer Joe*

Ex. : *Everybody Loves My Baby* (Fletcher Henderson, 1924), *My Heart* (Louis Armstrong, 1925), *Sweet Georgia Brown* (Jo Jones Trio, 1959), *Stir Fry* (J. J. Johnson, 1992).
N.B. : quand il est joué à la mélodie, le rythme *charleston* diffère dans la tenue des notes, les valeurs étant inversées…

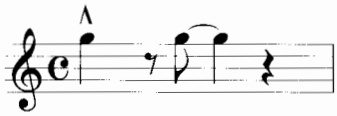
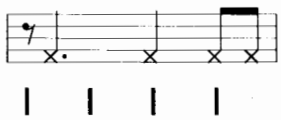
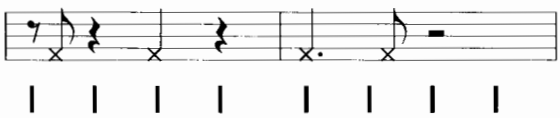
Fig. 5-5

Rythme N°5

Fig. 5-6 (R5) v Type *Don't Get Around Much Anymore*



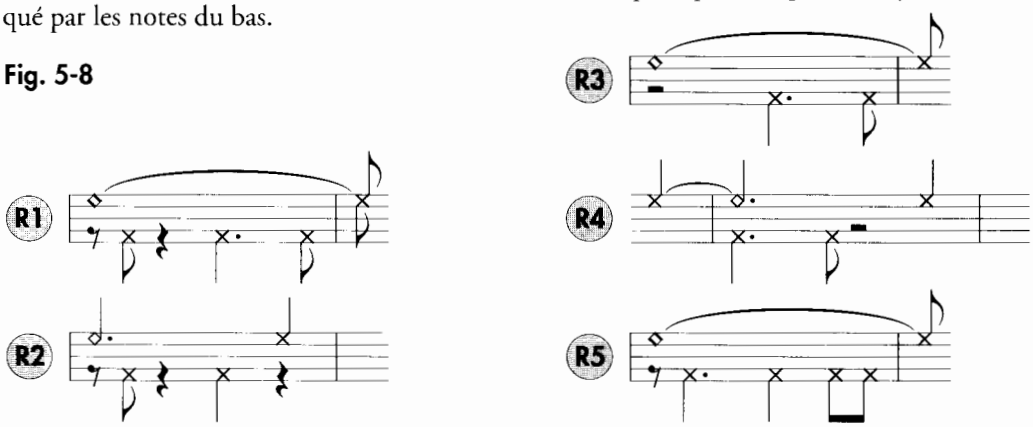
Ces rythmes s'étendent sur une seule mesure, mais peuvent se répéter ou se combiner. Ainsi cette combinaison, généralement sur les *turnarounds*, sur deux mesures des rythmes N°2 et N°4…

Fig. 5-7 (R2) (R4)

Ex. : *Jubilation* (Junior Mance).

UTILISATION DE CES RYTHMES

Ces rythmes vont se placer en principe dans les vides de la mélodie (dans les silences ou sous les notes tenues). On choisira l'un ou l'autre de ces rythmes en fonction de la longueur de ces "trous". Dans les exemples suivants, le haut de la portée représente la durée minimale des notes tenues (ou des silences) nécessaire et suffisante pour pouvoir placer le rythme indiqué par les notes du bas.

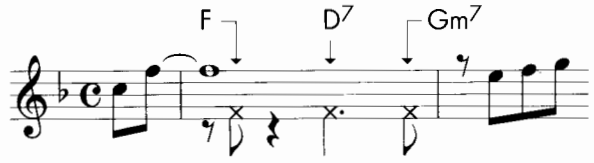
Fig. 5-8



PLACEMENT HARMONICO-RYTHMIQUE

Attention aux syncopes, considérées sur le plan harmonique comme anticipation du temps suivant et qui incorporent donc l'accord du temps suivant [1]. Par exemple, sur le rythme N°1, la dernière ponctuation située une croche avant le premier temps de la mesure suivante…

Fig. 5-9

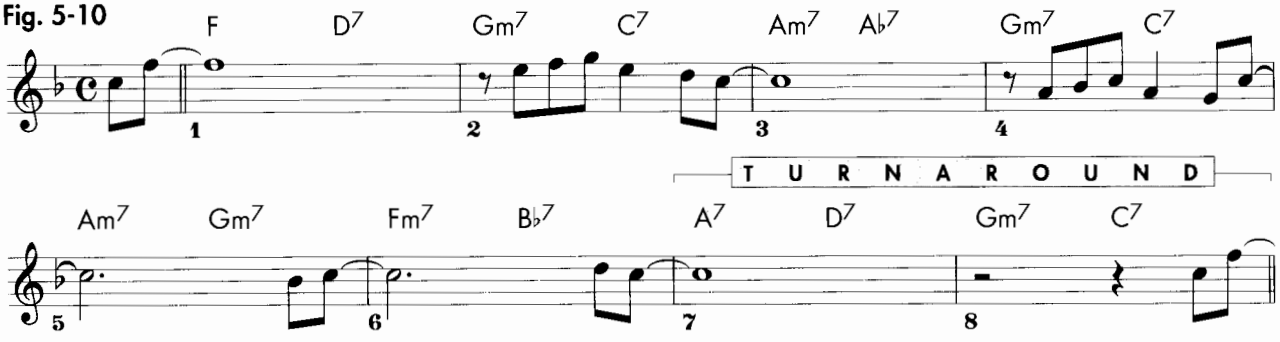


1 Parfois même le quatrième temps d'une mesure, quand il est accentué et se prolonge en durée sur la mesure suivante, reçoit par anticipation l'accord du premier temps de cette mesure.

DANS LA PRATIQUE

Voici huit mesures d'une mélodie – et son chiffrage à quatre sons – que l'on souhaite harmoniser rythmiquement…

Fig. 5-10

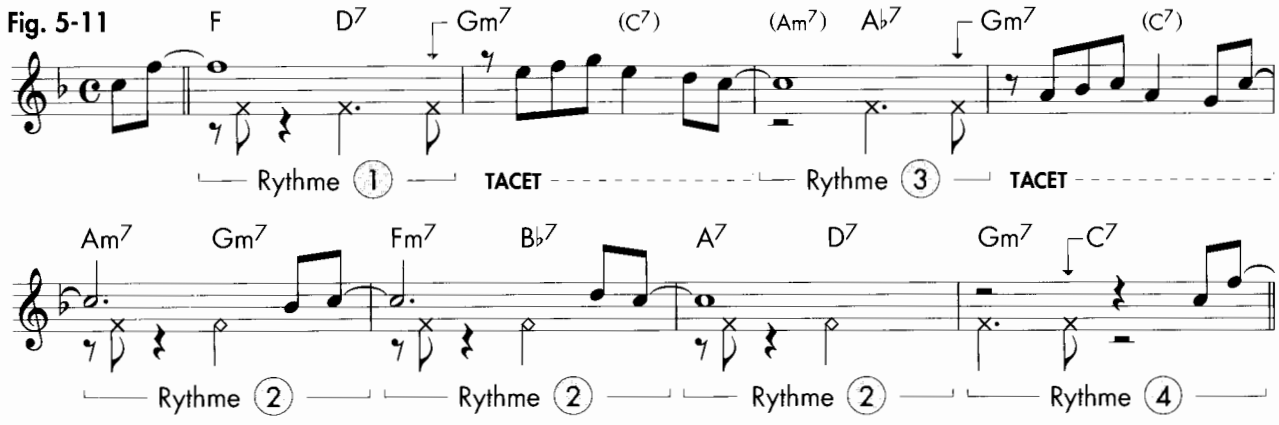


Les valeurs de notes longues (trois temps et plus) se trouvent aux mesures 1, 3, 5, 6, et aux mesures 7 et 8 *(turnaround* [2]). Dans ces mesures vont donc prendre place les rythmes d'accompagnements évoqués plus haut. Ils seront choisis de la façon préconisée à la **Fig. 5-8**. Nous allons utiliser au cours de ces seules huit mesures les rythmes 1, 2, 3 et 4 pour les besoins de la démonstration. Aux mesures 1 et 3, il était possible de choisir indifféremment le rythme N°1 ou 3. Posons pour l'instant les rythmes choisis dans les creux de la mélodie. Certains accords vont être décalés un demi-temps en avant, happés par une syncope (mes. 1, 3, 8). Ces anticipations sont indiquées par le signe (⌐↓).

2 Cf. les *turnarounds* dans le Vol. 1 de *Jazz mode d'emploi*, pp. 50-51.

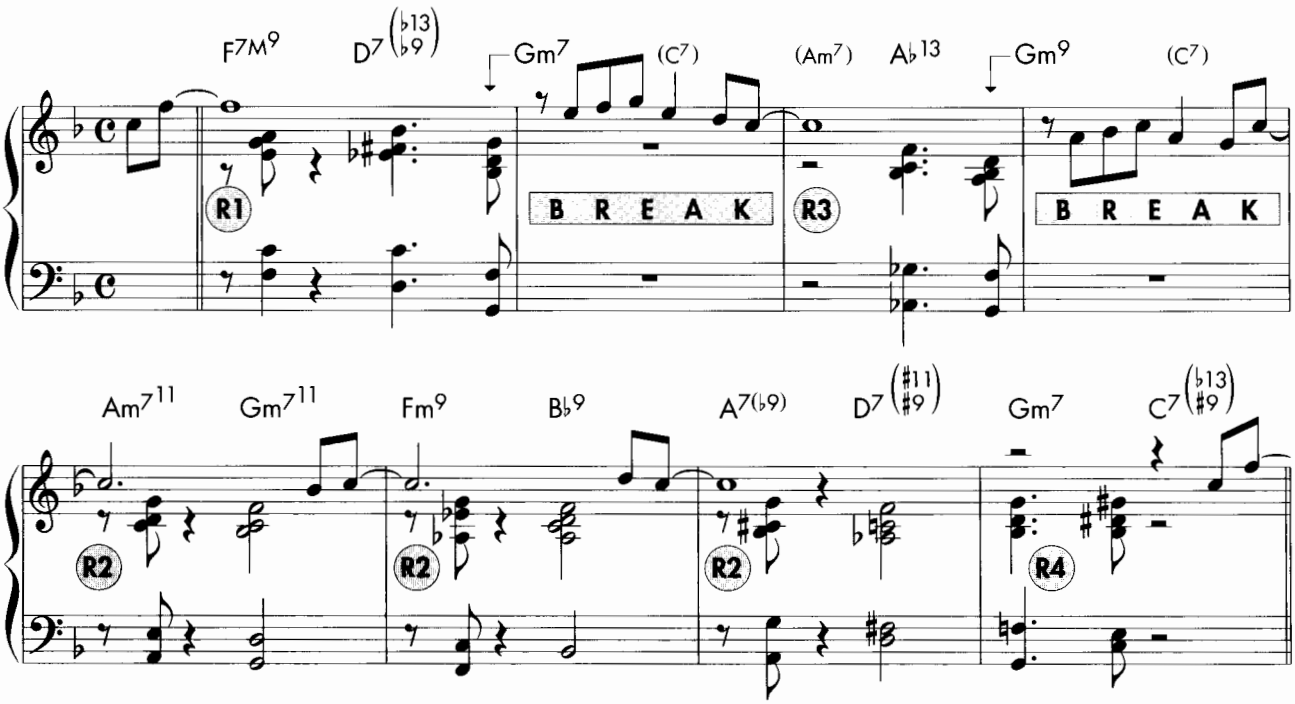
Il est toujours excellent et subtil de pratiquer l'ellipse en supprimant quelques accords (éventuellement en ménageant un *break)* ce qui permet d'alléger le discours, particulièrement sous une mélodie dense (mes. 2 et 4 par exemple). Les accords passés sous silence sont ici indiqués entre parenthèses et l'on remarquera aux mesures 2 et 3 deux accords éludés à la suite.
Voici le premier stade de transformation de la **Fig. 5-10** …

Fig. 5-11



La phase finale consiste, après avoir enrichi l'harmonie au moyen des superstructures appropriées pour chaque accord [3], à trouver des *voicings* adéquats. La figure suivante présente un accompagnement harmonico-rythmique pouvant être joué au piano derrière l'exposition de la mélodie (par un autre instrument, mais aussi par le pianiste, puisque mélodie et accompagnement alternent sans se chevaucher). On peut facilement y ajouter des ponctuations de basse (jouant les fondamentales) et de batterie, la section rythmique ainsi constituée jouant cet accompagnement en homorythmie.

3 Pour l'utilisation des superstructures des accords, voir Chap. 12, p. 133.

Fig. 5-12

III^e Partie

ÉCRITURE DU JAZZ

GÉNÉRALITÉS

La base de l'écriture du jazz est bien sûr la notation occidentale traditionnelle et contemporaine [1], à laquelle s'ajoute une notation particulière au jazz parfois empruntée à l'ethnomusicologie. La lecture du rythme et du phrasé dans le jazz donne lieu à des conventions qui déroutent souvent le musicien classique. Le système de notation de la musique occidentale a été élaboré et perfectionné au cours des siècles en fonction de ses besoins et avant l'apparition du jazz. Cette dernière forme de musique incorpore des éléments africains aussi bien dans le traitement du son que dans les particularités rythmiques. La tradition musicale africaine étant orale, il n'existe pas de notation pour cette musique. L'articulation, le rythme, les accentuations sont beaucoup plus variés et complexes dans le jazz que dans la musique européenne. Aussi était-il nécessaire de trouver une écriture, basée sur la clarté, impliquant parfois des conventions de simplification [2] (comme dans l'écriture des croches ternaires). Mais le mystère de ce phénomène appelé *swing* – lié à la subtilité, à la complexité du langage rythmique et mélodique – ne permet pas encore aujourd'hui d'en capturer l'essence sur papier. Comme pour la notation du chiffrage jazz [3] et la lecture des grilles [4], il n'existe pas de normes définitives pour l'écriture, même si l'on peut dégager des conventions acceptées par le plus grand nombre. D'autre part, il est conseillé de ne pas alourdir l'écriture du jazz par trop de signes, pour garder une certaine spontanéité de lecture. Quand il en a la possibilité, il est toujours préférable pour l'arrangeur d'expliquer aux musiciens les subtilités désirées, au cours d'une répétition, en les laissant annoter leur partition selon leur système personnel.

1 En retour, la musique contemporaine empruntera au jazz certains procédés instrumentaux et systèmes de notation.

2 Voir Chap. 6.
3 Voir *Jazz mode d'emploi,* Vol. 1, Chap. 3 et 4.
4 Voir *Jazz mode d'emploi,* Vol. 1, Chap. 5.

Avertissement

Dans le jazz, les frontières entre certains types d'articulations, pas toujours très nettes, peuvent donner naissance à un certains nombre de confusions souvent entretenues par les différents auteurs d'ouvrages techniques et par les musiciens eux-mêmes. Quel casse-tête, parfois, pour différencier les divers types de vibratos, trilles, trémolos, ou les nombreuses formes d'inflexions : glissando, portamento, *bend, smear, scoop, flare, rip,* etc. Dans les cas litigieux nous tâcherons de vous donner les différentes possibilités généralement admises. La notation du chiffrage des accords ainsi que la lecture des grilles harmoniques sont traités d'une façon détaillée aux Chapitres 3, 4 et 5 du Volume 1 de *Jazz mode d'emploi.*

6

Différentes formes de partitions

Le degré de précision dans l'écriture du jazz diffère grandement selon sa destination. Plusieurs cas de figures [1] sont recensés ci-après.

1 Les exemples donnés aux **Fig. 6-1** à **6-5** sont une refonte des 4 premières mesures de *Billy Boy*, vieille chanson folklorique anglaise datant de 1824.

PETITE FORMATION A JEU COLLECTIF IMPROVISÉ

De trois à six musiciens (sans arrangement).

■ L'un des musiciens connaît et expose la mélodie

Les musiciens confirmés n'ont dès lors pas besoin de répétition ; l'interprétation peut être instantanée. Le chiffrage harmonique [2] peut seul suffire (d'une part aux solistes pour improviser, à la section mélodique pour fournir un *background* derrière le soliste qui expose le thème, et d'autre part à la section rythmique pour accompagner).

2 Voir *Jazz mode d'emploi*, Vol. 1, pp. 21, 29 et 32.

Deux formes de chiffrage sont possibles...

Fig. 6-1 : chiffrage sur portée

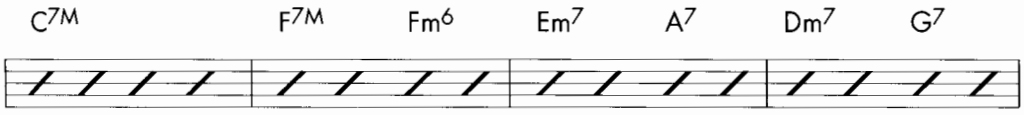
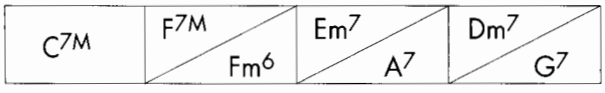


Fig. 6-2 : grille

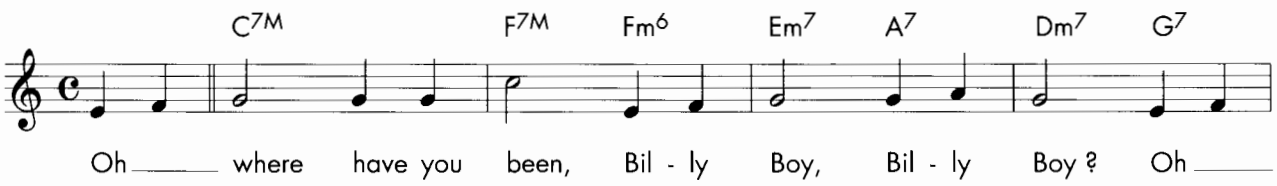


■ Aucun des musiciens ne connaît le morceau

La grille seule ne suffit plus. La mélodie simple en clé de sol (sans indications d'accentuations, de phrasé ou d'articulation) surmontée du chiffrage des accords (et éventuellement augmentée des paroles sous la portée) permet aux jazzmen chevronnés et bons lecteurs de jouer instantanément le morceau tout en proposant leur propre interprétation avec la plus grande liberté :

– de paraphrase mélodique (pour le musicien qui expose le thème) ;
– d'enrichissement harmonique (substitutions, superstructures) pour les instruments harmoniques accompagnateurs ;
– d'accompagnement rythmique (ponctuations, figures rythmiques).

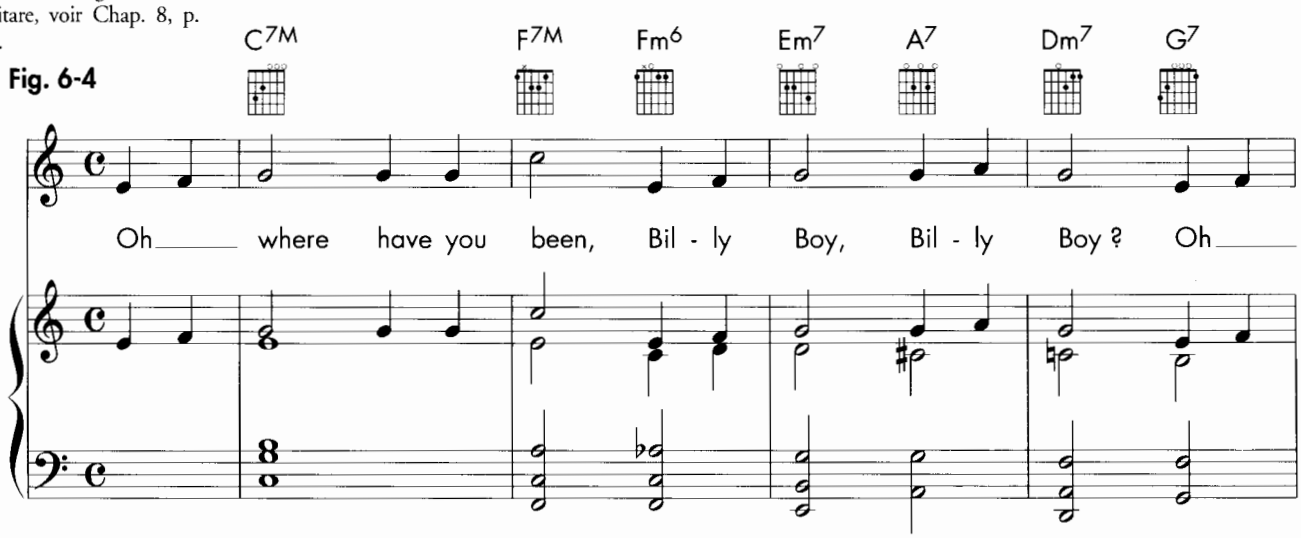
Cette seule mélodie surmontée de son chiffrage se nomme *lead sheet* chez les américains.

Fig. 6-3

Cette forme de *lead sheet* est la plus utilisée dans les *song books* ou *fake books* de jazz.

■ Dans les partitions individuelles *(sheet music),* on trouve souvent en plus un accompagnement pour piano (donc un total de trois portées), et parfois des diagrammes d'accords pour guitare [3] au-dessus de la mélodie, comme ceci...

3 Qui ont progressivement remplacé les omniprésents diagrammes d'ukulélé des années 1920. Pour l'explication des diagrammes de guitare, voir Chap. 8, p. 96.

Fig. 6-4



ARRANGEMENTS ÉCRITS

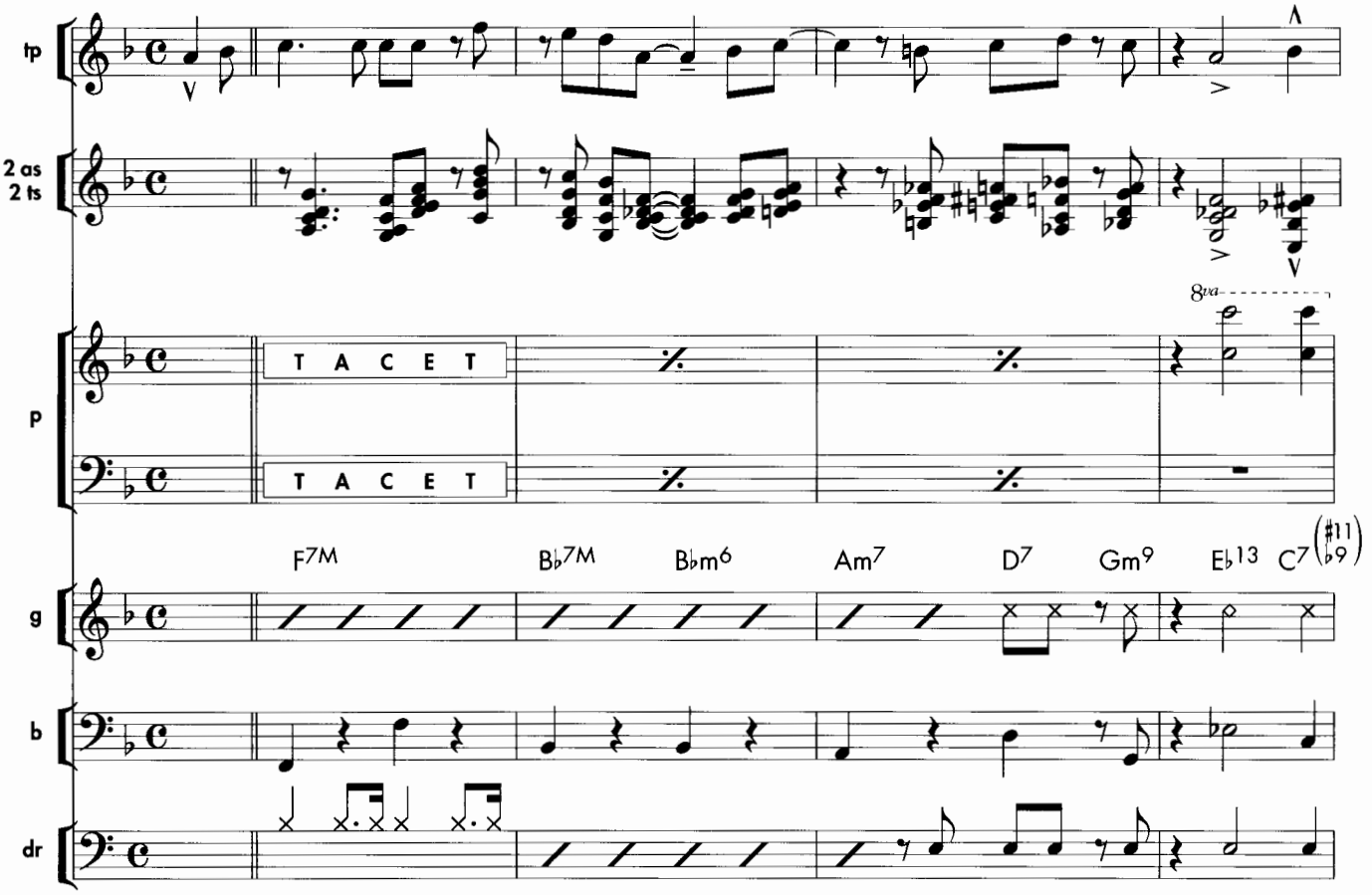
L'arrangeur écrit au départ un *score* conducteur où toutes les parties sont généralement notées non transposées, en son réel, tous les instruments figurant les uns au-dessus des autres. Chaque instrumentiste recevra ensuite sa partition séparée (plus ou moins précise ou libre) transposée dans sa tessiture et sa tonalité. La mélodie doit être agrémentée des principaux signes d'articulation, d'accentuation, de traitement du son, de phrasé et les accords (très détaillés) sont chiffrés avec leurs superstructures et le rythme qui les sous-tend. Cependant, afin de ne pas charger à outrance le *score,* tout n'y est pas inscrit, surtout au niveau du phrasé

rythmique ; il existe heureusement certaines conventions connues de tous les jazzmen [4] et beaucoup de points de détail non écrits sont travaillés en répétition.

L'exemple qui suit est un conducteur pour moyenne formation (9 musiciens) écrit en Ut. A cause de la tessiture de la trompette et des quatre saxophones utilisés, la tonalité de Fa Maj. a été choisie pour arranger les 4 premières mesures de *Billy Boy* [5].

4 Cf. "Articulations rythmiques", Chap. 7 pp. 78-80.

5 Merci à Derry Hall pour son aide.

Fig. 6-5

TRANSCRIPTION ET ANALYSE

La transcription exacte d'un solo, du disque sur papier, pour se rapprocher le plus possible du modèle, nécessite encore d'autres signes, de même que l'analyse mélodique et harmonique. La transcription et l'analyse seront étudiées aux Chapitres 9, 10 et 11.

La pédagogie (qui utilise la transcription et l'analyse) emploie une notation poussée qui mélange souvent les systèmes ci-dessus, et chaque professeur rajoute sa notation personnelle.

7

Articulations de phrasé

GÉNÉRALITÉS

Dans le jazz, on peut étendre la notion de "phrasé" à l'ensemble des combinaisons d'articulations, d'accentuations, de placement rythmique et de traitement du son qui "pénètrent" la phrase proprement dite. De toutes ces composantes découle le mystère du *swing*. **Phrasé, rythme** et ***swing*** sont, dans le jazz, les trois choses les plus difficiles à expliquer. Elles ne peuvent se comprendre et s'assimiler que par de longues écoutes attentives et de "microscopiques" analyses des grands maîtres de cette musique [1]. Chaque style de jazz a en propre des subtilités de phrasé ou de sonorité, une conception du tempo, du *swing* ne pouvant être rendues que par des musiciens connaissant parfaitement le langage inhérent à ce style. Dans certains cas, il est évident qu'une parfaite technique de lecture ne suffit pas. Le choix du type d'instrument adéquat peut aussi être important. Par exemple, un arrangement de Count Basie de la fin des années 1930 joué avec une batterie réglée pour le jazz-rock, une guitare basse et un piano électrique donnera certainement un résultat affligeant ; les meilleurs lecteurs du monde n'y pourront rien, le résultat sera une musique bâtarde et sans style (l'inverse étant bien sûr tout aussi contestable).

1 Voir la "Liste de ces grands maîtres" p. 145.

ACCENTUATION ET DURÉE

Les signes d'accentuation ou de durée employés dans le jazz sont les signes conventionnels de la musique occidentale. Avec parfois quelques variantes d'utilisation.

Fig. 7-1 : signes principaux

- Note tenue, pleine valeur sans accent *(tenuto)* • "dou"
- Note accentuée *(marcato)* • "dah"
- Note raccourcie, jouée aux deux tiers ou à sa demi-valeur [2] *(hat* ou *roof-top)* • "daht"
- Note piquée *(staccato)* jouée au tiers de sa valeur [3] • "dout"

2 Dans le jazz on enlève souvent la notion d'attaque conventionnellement attachée à ce signe, bien que certains auteurs la retiennent.

3 Le jeu staccato primitif pour les saxophones et les cuivres sera en vigueur jusqu'au début des années 20. Ex. : *Don't Think You'll be Missed* (Fletcher Henderson, 1923). Il réapparaîtra parfois dans le style *hard bop / funky* des années 50. Ex. : *To Whom It May Concern* (Horace Silver, 1955).

Fig. 7-2 : quelques combinaisons de signes

■ Note accentuée et courte

■ Note accentuée et piquée

■ Note accentuée pleine valeur

ARTICULATION RYTHMIQUE : CONVENTIONS NON ÉCRITES

Pour la lecture du rythme, la convention principale se résume en une phrase :

Le jazz se **joue ternaire** mais s'**écrit binaire**

1) Ternaire et binaire, différences

Dans le jazz, les termes binaire et ternaire [4] ne sont pas employés pour qualifier une mesure complète (mesure ternaire ou binaire) mais la décomposition d'un temps en deux parties égales ou inégales.

Dans une mesure à 4/4, La décomposition **binaire** du temps (noire) en deux parties (croches) consiste à lire ces croches telles qu'elles sont écrites c'est-à-dire d'égale valeur. Ces croches égales *(straight eighths* ou *even eights)* sont jouées telles quelles dans le *rock*, le *jazz rock* et le *latin jazz*.

Dans le jazz, les croches sont jouées inégales *(swing eighths* ou *jazz eights)* suivant une décomposition **ternaire** du temps [5]. Mais par souci de simplification elles sont écrites binaires.

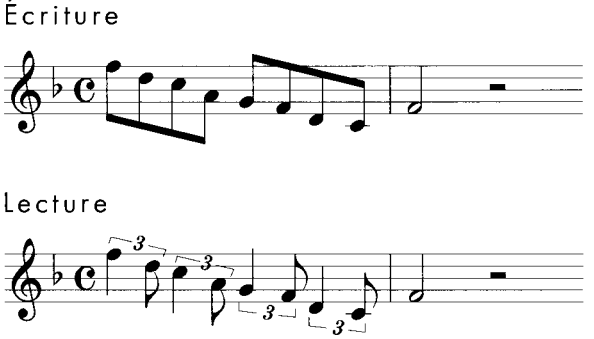
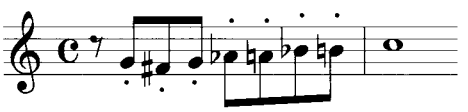
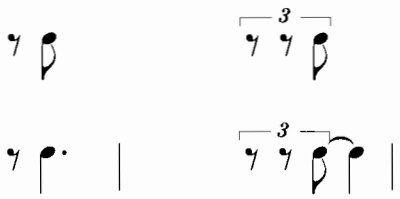
Fig. 7-3

Quand les signes (.), (^) ou (-) sont employés sur des croches, celles-ci sont en général jouées binaires.

Fig. 7-4

4 Depuis les années 1970, on oppose souvent le jazz binaire *(jazz-rock*, qui utilise beaucoup plus de rythmes binaires) à tout le jazz antérieur, qualifié par commodité de jazz ternaire puisqu'il se fonde en grande partie sur la décomposition ternaire du temps (malgré de rares exceptions).

5 La manière de jouer ternaire dans le jazz, généralement associée à la norion de *swing*, a été sinon complètement inventée – du moins portée à sa perfection sur le plan rythmique – par Louis Armstrong dès 1923-24.

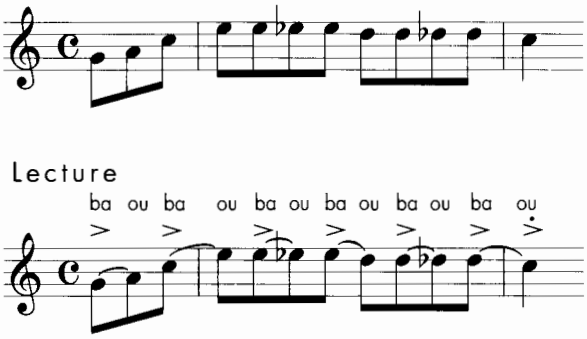
Les syncopes aussi se jouent ternaires dans le jazz, c'est-à-dire légèrement en retard par rapport à la syncope classique.

Fig. 7-5 Écriture Lecture



En fait, il est souvent bien difficile de définir rigoureusement les longueurs des croches, car les différents tempos estompent ou accentuent le côté ternaire : plus le tempo est rapide plus on se rapproche du binaire, plus il est lent, plus on se rapproche du ternaire. Suivant les styles et les époques, on aborde aussi différemment la découpe rythmique des croches : il est évident que l'on joue beaucoup plus ternaire dans l'orchestre de Lionel Hampton que dans une formation de type *cool.*

Dans les tempos rapides, les croches sont pratiquement jouées binaires mais les jazzmen continuent de donner l'illusion du ternaire en accentuant la croche située entre chaque temps (BA) et en la liant avec la suivante (OU), ce qui favorise la dynamique et le *swing.* Onomatopée : OU BAOU BAOU.

Fig. 7-6 Écriture

Lecture

Certains morceaux peuvent incorporer des passages binaires et ternaires. Généralement, sur les partitions américaines, le jeu ternaire est indiqué par la mention *"swing eighths", "8ths"* ou *"swing"* au-dessus de la portée, et le jeu binaire par la mention *"straight eighths"* ou *"straight" (eighth note* voulant dire croche en américain).

2) Autres conventions

Croches et noires non accompagnées de signes d'accentuation ou de durée : une noire sans signe est généralement jouée aux deux tiers de sa pleine valeur.

Fig. 7-7

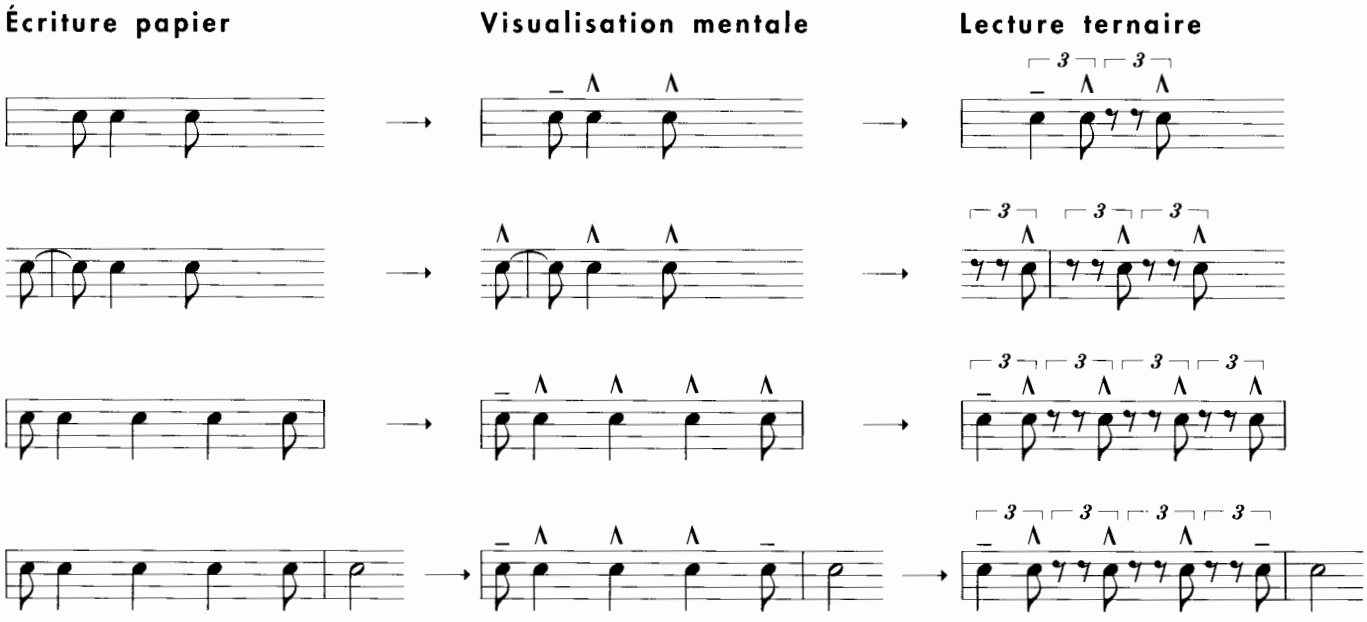
Une noire ou une suite de noires en syncope(s) sans signe sont jouées courtes.

Sans signe, une croche syncopée et seule est jouée courte, mais une croche suivie d'une autre note est jouée longue. La difficulté dans la restitution de syncopes dépourvues d'indications réside dans la prise en compte instantanée de deux niveaux de lecture. Il faut :

– rajouter mentalement les signes de durée et d'accentuation adéquats ;
– transformer l'écriture binaire en une restitution ternaire (et par-dessus tout swinguante !).

Quelques exemples de ce cheminement…

Fig. 7-8



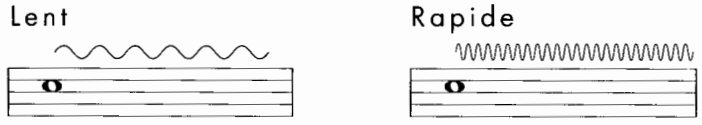
ARTICULATION MÉLODIQUE

1) Fluctuation d'une note tenue : vibratos et assimilés [6]

6 Voir avertissement, p. 72.

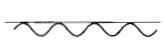
■ Le **vibrato**, caractéristique importante de l'expression personnelle dans le jazz, est une variation du son de moins d'un demi-ton. Dans le jazz, les musiciens noirs vibrent généralement plus que les blancs.
On représente le vibrato par une ondulation plus ou moins étirée…

Fig. 7-9



Le vibrato peut être rapide, lent, en dessous, au-dessus de la note ou à cheval sur la note. Gunther Schuller, dans *Early Jazz* (p. 202), compare le vibrato prononcé des deux clarinettistes Johnny Dodds et Sidney Bechet. Celui de Dodds, inhabituel, est situé en dessous de la note, comme ceci…

Fig. 7-10



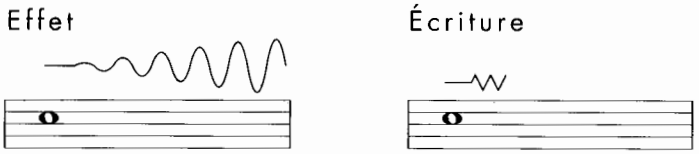
… et celui de Bechet traverse la note (dessous et dessus) comme cela …

Fig. 7-11

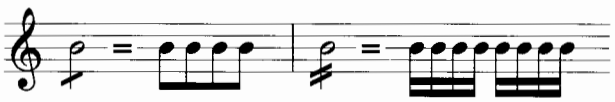
Quelques autres musiciens au vibrato prononcé : Louis Armstrong, Jimmy Harrison, Ben Webster, Bill Harris. On reconnaît souvent un musicien de jazz à son vibrato.

■ Le **vibrato terminal** [7] se fait à la fin d'une note tenue assez longue. Habituellement, après une note émise droite, il commence par une étroite oscillation pour s'amplifier jusqu'à parfois devenir un *shake.*

Fig. 7-12

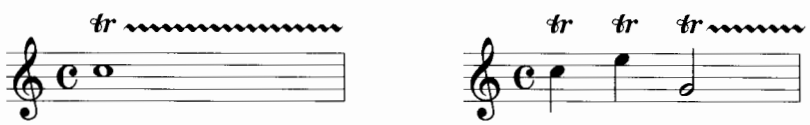


■ Le **trémolo** est la répétition rapide d'une même note [8]. Dans le jazz, le trémolo s'emploie essentiellement sur des instruments qui veulent donner l'illusion de sons tenus (le banjo et la guitare, à l'aide du médiator, spécialement dans la tradition manouche : Django Reinhardt, Matelot Ferré). Les pianistes de blues primitif se servent aussi du trémolo dans ce but et Charles Mingus l'emploie (au piano) dans *Ecclusiastics* (1961). Mais il peut se jouer sur n'importe quel type d'instrument. Ex. : Booker Ervin au saxophone ténor dans *Good Bye Pork Pie Hat* (Charles Mingus, 1959). Jimmy Smith l'emploie à l'orgue.

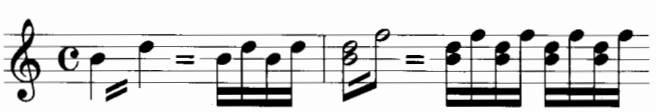
Fig. 7-13

■ Le **trille** oscille entre un demi-ton et un ton (noté *tr* suivi d'une ondulation ombrée, sauf pour une note courte). Le trille classique (de doigts) est beaucoup utilisé par les clarinettistes de style *New Orleans,* ou par les pianistes.

Ex. au piano : Jelly Roll Morton dans *Fat Meat and Greens* (1926). Bill Evans dans l'intro et l'exposé de *All Blues* (Miles Davis, 1959). Piano et guitare dans l'introduction de *Straight No Chaser* (Gil Evans, 1959). Monk utilise souvent le trille dans le suraigu du clavier en guise de coda [9]. Au cornet-trompette : Rex Stewart dans *Solid Old Man* (1939). A la clarinette : Sidney Bechet au début de *Characteristic Blues* (Noble Sissle, 1937). Omer Simeon dans *Original Jelly Roll Blues* (Jelly Roll Morton, 1926). Aux saxes : dans *Jig Walk* (1938, Cotton Club), Duke Ellington obtient un effet fascinant en faisant jouer alternativement par ses saxes des trilles rapides en cascade. Au début de *Africa* (John Coltrane, 1961) plusieurs instruments jouent simultanément des trilles.

Fig. 7-14



■ Le **trille large** [10] (de plus d'un ton) ou **batterie** [11] *(trill tremolo).* Au piano, souvent nommé **trémolo de piano**, il peut être effectué entre deux notes, entre une note et deux notes, ou même entre deux accords et à deux mains (trémolos d'accords). Les trémolos de piano sont fréquemment utilisés dans le *blues* et le *boogie woogie* [12]. Ceux de Sammy Price sont particulièrement reconnaissables et d'une excellente facture. Au piano, pour donner l'illusion d'une note tenue, on emploie souvent le trémolo d'octave. Earl Hines en est un fréquent et parfait utilisateur, par exemple celui, interminable, qu'il emploie dans la plupart de ses versions de *Boogie Woogie on St Louis Blues.* Hines s'en sert aussi d'une manière originale dans le grave du piano comme dans *Apex Blues* et *Blues My Naughty Sweetie Gives to Me* (Jimmie Noone, 1928) où sa partie fait office de voix de trombone. Autre exemple : Erroll Garner dans *The Shadow of Your Smile* (1966).

Fig. 7-15

7 Il semble que le terme ait été inventé par André Hodeir en 1954 dans *Hommes et problèmes du jazz.*

8 Certains auteurs emploient ce terme aussi pour nommer le trille large (voir plus bas).

9 Voir codas signatures, p. 52.

10 Celui du clarinettiste néo-orléanais Jimmie Noone est fameux et particulier.

11 Parfois même appelé trémolo tout court, ce qui complique les choses.

12 Voir la transcription des 6 premières mesures de *Boogie Woogie Stomp* d'Albert Ammons dans *Jazz mode d'emploi,* Vol. 1, p. 131.

■ Le ***shake*** [13] est un trille large vers le haut sans changer de doigté et en utilisant des harmoniques adjacents ou un vibrato prononcé. L'effet est violent, habituellement produit en bougeant l'instrument contre les lèvres *(hand shake),* ou même aux lèvres en exagérant le mouvement de la mâchoire.

Ex. à la trompette : Red Allen dans *Yellow Dog Blues* (The Rhythmakers, 1932), Dizzy Gillespie dans *Perdido* (Quintet of the Year, 1953). Au saxophone : Cannonball Adderley dans *Blue Funk* (1958), Johnny Hodges dans *Stompy Jones* (1959), Dexter Gordon dans *Love for Sale* (1962). L'altiste Earl Bostic fait du *shake,* qu'il maîtrise mieux que personne, une constante de son jeu : *Flamingo* (1951) spécialement sur les ponts. A la clarinette : Barney Bigard dans *C Jam Blues* (Louis Armstrong 1947). Onomatopée : DA-I-A-I-A…

13 *To shake* : secouer.

Fig. 7-16 *shake*

■ Le ***lip trill*** (trille de lèvres) est joué par les cuivres dans l'aigu. Un trille aux lèvres, sans l'aide du doigté, qui emploie l'harmonique adjacent supérieur (généralement d'un ton). Quand il est large, on peut en indiquer l'ambitus. On le joue alors plus lent (proche du *shake,* en moins violent). Il est donc parfois difficile pour un non spécialiste de reconnaître un *lip trill* d'un *shake.*

Ex. : Bill Harris dans *Nero's Conception* (Woody Herman, 1946).

Fig. 7-17 *Lip trill* *Lip trill* large

■ Le ***flutter tongue*** [14]. Joué par les vents, il produit un effet de roulement dur et strident et s'obtient en faisant vibrer la langue contre le palais. S'écrit avec l'abréviation ***fl*** plus une ligne ondulée ombrée. Il est parfois délicat à distinguer du *flattement* ou même du *growl.*

Ex. : le *flutter tongue* du clarinettiste Cecil Scott dans *Organ Grinder Blues* (Clarence Williams, 1933) fait un effet de *growl.*

14 Signifie battement de langue en anglais. En allemand, se dit *Flatterzunge.* Maurice Ravel l'appelait le trémolo dental.

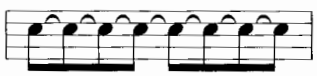
Fig. 7-18 *fl* *fl*

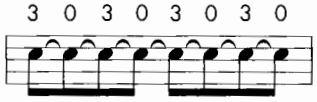
■ Le ***flattement*** ou **trémolo de timbre** *(timbral trill)* : caractérisé par de rapides changements de timbre sur la même note, sorte de trémolo obtenu avec des doigtés alternés.

Ex. : Clifford Brown dans *Jordu* (concert, 1954). Trois notations possibles (à la trompette)…

Fig. 7-19 Rythme et doigté libres

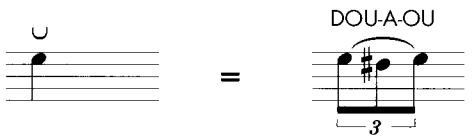
Doigté alterné

Rythme précis, doigté libre

3 0 3 0 3 0 3 0

Rythme précis, doigté spécifié

■ Le ***bend*** [15] est un fléchissement de la note (vers le bas ou parfois vers le haut, aux lèvres) avec retour, parfois appelé *dip*. Mais pour certains c'est une sorte de petite note *(grace note)* jouée sans changer de doigté (aux lèvres). Onomatopée : DOU-A-OU…

15 Courbure, pliure en anglais.

Fig. 7-20



2) Inflexions : glissandos et assimilés

Les **glissandos** sont aussi une caractéristique importante du phrasé jazz, particulièrement fréquents et intenses autour des *blue notes*. La terminologie américaine du jazz en distingue un grand nombre qui n'ont aucune équivalence dans les langues française, italienne ou allemande, ce qui montre bien l'usage restreint du glissando dans la musique occidentale où il est souvent considéré comme vulgaire *(degueulando !)*. Dans la terminologie classique, si l'on se réfère aux principaux dictionnaires de musique, les différences entre **glissando**, **glissade**, **portamento**, **port de voix**, **portando**, ne peuvent être clairement définies et varient d'un auteur à l'autre selon un flou artistique très étudié ! Il en est souvent de même dans la terminologie du jazz. Par esprit de simplification les différents sons glissés seront donc regroupés sous le terme générique de **glissandos** [16]. Il y a deux manières d'effectuer un glissando :

16 Abrégé : *gliss* en anglais.

17 *Slide* signifie en anglais glissade et aussi par extension coulisse.

– par un mouvement continu et coulé, "non cranté", c'est-à-dire sans faire entendre de notes intermédiaires précises *(slide* [17]). Ne peut s'effectuer que sur certains instruments (comme le trombone à coulisse, la voix, les instruments à archet) ou par des techniques spéciales pour les vents (mouvements de lèvres couplés avec pistons ou clés à moitié abaissés, lèvres seules sur des hauteurs courtes). Le mouvement coulé sera noté par un trait fin (généralement droit si placé devant la note, incurvé si placé derrière) avec parfois, parallèle au trait, la mention *gliss* (très facultative)…

Fig. 7-21

– par un mouvement "cranté", c'est-à-dire en passant rapidement par une gamme diatonique ou chromatique ou même par la série harmonique. L'effet doit être néanmoins atténué, le plus coulé possible. Au piano le glissando s'effectue soit sur les touches blanches soit sur les touches noires, avec la pédale forte enfoncée. Le glissando "cranté" sera noté par une ligne ondulée (voir plus loin le *lift* et le *spill)*…

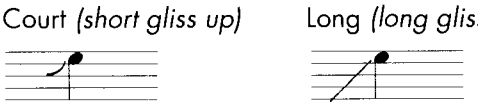
Fig. 7-22

Pour recenser les divers glissandos utilisés dans le jazz, nous avons divisé ces derniers en 6 catégories :

– ascendants devant **(1.1)** et derrière la note **(1.2)** ;
– descendants devant **(2.1)** et derrière la note **(2.1)** ;
– entre deux notes **(3)** ;
– alternés **(4)** ;
– forme imprécise de glissando **(5)** ;
– *against the grain glissando* **(6)** .

1.1 Glissandos ascendants, devant la note

Fig. 7-23 Court *(short gliss up)* Long *(long gliss up)*



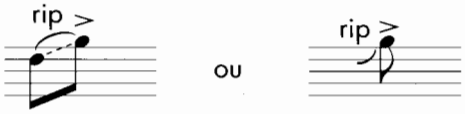
Lift [18] (court) *Lift* (long)

18 *Lift* – en anglais – donne l'idée de mouvement ascendant.

– Le ***rip*** [19] est un rapide glissando avant une forte attaque, noté avec une ligne pointillée et le mot *rip* entre deux notes précises, ou avec une ligne courbe pour un départ indéterminé. Louis Armstrong est un spécialiste du *rip*.

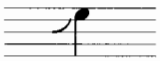
Ex. : dans la coda de *I'm not Rough,* Kid Ory et Armstrong alternent 6 *rips* chacun, produisant une sensation bizarre de hoquet. Armstrong chante aussi un *rip* en *scat* au cours de son *chase* avec le guitariste Lonnie Johnson dans *Hotter Than That* (1928) en utilisant justement la syllabe *rip*. Jelly Roll Morton pratique souvent le *rip* au piano, spécialement sur tempo rapide : *Shreveport Stomp* (1924), *Finger Buster* (1938)...

Fig. 7-24

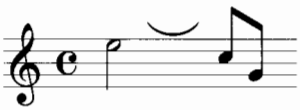


19 Signifie déchirure, en anglais. Voir aussi plus bas : *lip gliss.*.

– Le ***scoop*** [20] ou ***lip up*** (sur les instruments à vents) est un court glissando montant, avant la note, effectué avec les lèvres, sans changer de doigté ; il est noté par une ligne courbe...

Fig. 7-25

20 Signifie une sorte de petite pelle arrondie, en anglais.

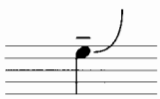
– Le ***smear*** [21] est un glissé vers la note écrite en partant un peu en dessous (moins d'un ton) pour atteindre cette note juste avant la note suivante...

Fig. 7-26

21 Signifie traînée, légère tache, en anglais.

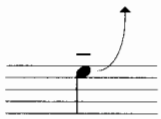
1.2 Glissandos ascendants, derrière la note

– Le ***doit*** [22] (onomatopée : DOU-IT) est essentiellement réalisé à la trompette, souvent dans le cadre d'un arrangement. La note est jouée puis glissée rapidement vers le haut sans note précise d'arrivée.

Ex. de *doit* : *Goosey Gander* (Woody Herman, 1945), *Oop-Pop-A-Da* (Dizzy Gillespie, 1947), *I'm Beginning to See the Light* (Ella Fitzgerald / Count Basie, 1963), *Gingerbread Boy* (Miles Davis, 1966)...

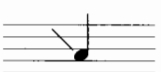
Fig. 7-27

22 Écrit en deux mots *"do it"* signifie également "fais-le" en anglais.

– Le ***shriek*** [23] est un *doit* joué jusqu'à la plus haute note possible ; il est noté comme le *doit*, plus une pointe de flèche...

Fig. 7-28

23 Signifie cri aigu en anglais.

2.1 Glissandos descendants, devant la note

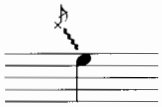
– Le ***lip gliss*** [24] ou parfois *rip* : descente courte et indéfinie se terminant sur la note écrite...

Fig. 7-29

24 Toutes les formes de glissandos courts effectués aux lèvres sont souvent appelées *lip.*

– Le ***plop*** [25] est une rapide glissade vers le bas jusqu'à la note marquée, à travers les harmoniques (pour les cuivres) ou la gamme diatonique (pour les anches).

25 Onomatopée anglaise pour décrire le bruit que fait un objet arrondi entrant brusquement dans l'eau.

Ex. : Eddy Edwards l'utilise de nombreuses fois au trombone (pour imiter le rugissement du tigre) dans l'avant dernier chorus de *Tiger Rag* (Original Dixieland Jazz Band, 1917). La première note en *plop* du thème en *scat* de *Ool-ya-koo* (Dizzy Gillespie, 1947) est chantée avec l'onomatopée "BLIA" qui correspond parfaitement au son du *plop*...

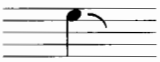
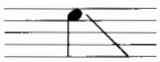
Fig. 7-30

2.2 Glissandos descendants, derrière la note

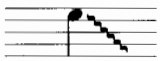
Ces glissandos descendants *(gliss down)* ont des noms divers : *drop, fall off, spill.*

– Le ***spill*** [26] se joue "craqué".

Ex. de *spill* : Charlie Parker dans *Buzzy* (1947), *Parker's Mood* (1948), Earl Bostic dans *Flamingo* (1951).

26 Signifie chute en anglais.

Fig. 7-31 Court *(short gliss down)* • «DOU-A» Long *(long gliss down)* • «DI-OU-A»

Short spill (court)

Long spill (long)

3. Entre 2 notes

– Le ***lip slur*** [27] (trompette) entre deux notes, ce glissando est produit en relaxant la lèvre, en baissant la hauteur aussi bas que possible, puis en approchant la note basse par demi-piston...

27 *Slur* en anglais signifie un coulé, un lié.

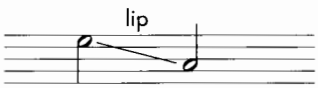
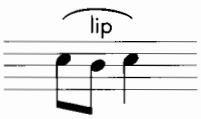
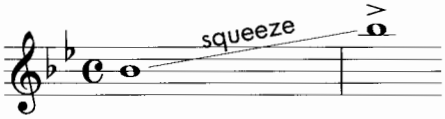
Fig. 7-32

Entre trois notes avec une liaison et le mot *lip,* signifie aussi que l'aller-retour s'effectue au lèvres. Équivaut au *bend*...

Fig. 7-33

– Le ***squeeze*** [28] (essentiellement à la trompette et sur une longue étendue) est un glissando montant, régulier, étouffé et retenu (grâce à la technique du demi-piston) qui explose en une note aiguë et forte à la fin. Armstrong en est – encore lui – le grand spécialiste.

28 Presser, comprimer, en anglais.

Ex. de *squeeze* : Louis Armstrong dans *Shine* (1931), *I Gotta Right to Sing the Blues* (1933), Cootie Williams dans la prise 1 de *Stompy Jones* (Barney Bigard, 1936).

Fig. 7-34



4. Alternés

On peut alterner des glissandos montants et descendants (ou l'inverse).

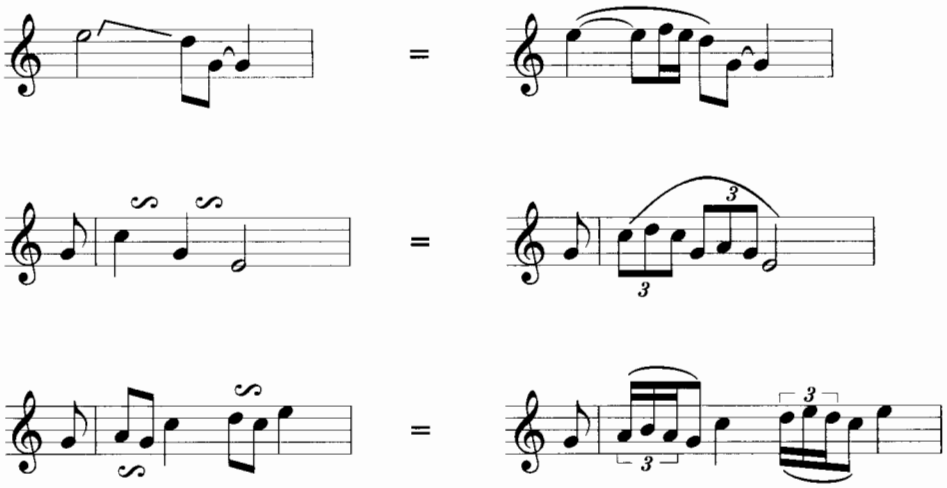
Ex. : Kid Ory dans l'introduction d'*Ory's Creole Trombone* (Armstrong, 1927) [29] ; Louis Armstrong dans la coda de *I Gotta Right to Sing the Blues* (1933) ; plusieurs saxes dans la coda de *Things to Come* (Dizzy Gillespie). Il y a plusieurs écritures…

29 Cf. transcription p. 26.

Fig. 7-35

– Le ***flip*** [30] ou ***turn*** consiste à jouer la note, puis rapidement monter d'un degré, revenir sur la note écrite avant de passer à la note suivante (les cuivres l'exécutent avec les lèvres). Quand il est court, classiquement parlant, c'est un mordant supérieur, mais dans le jazz on ne l'écrit pas avec le signe du mordant mais avec celui du gruppetto et on l'appelle parfois appoggiatura ! Court et avec doigté, il ne tombe plus dans la catégorie des glissandos. Plusieurs écritures (onomatopée : DA-LI-A)…

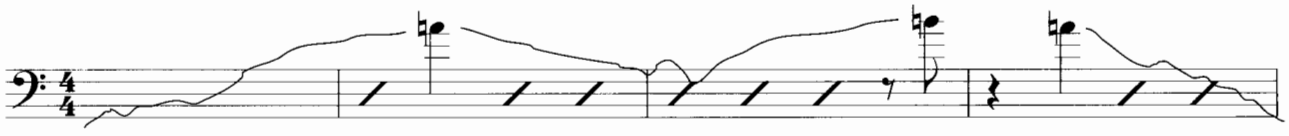
30 En anglais, *to flip* signifie retourner ("comme une crêpe").

Fig. 7-36

Quand le degré supérieur d'un *flip* doit être altéré ou peut poser un problème de choix de notes en fonction de l'accord avec lequel il est joué, il est recommandé d'écrire alors toutes les notes.

5. Forme imprécise de glissandos *(melodic curve)*

Quand un glissando monte et descend selon une ligne mélodique imprécise, sans notes distinctives (dans le jazz contemporain notamment), on l'indique par une ligne courbe qui suit le dessin approximatif de la mélodie comme ceci, par exemple, extrait d'un chorus du tromboniste Roswell Rudd dans *Wherever June Bugs Go* (Archie Shepp, 1966)…

Fig. 7-37



6. *Against the grain glissando* [31]

Réservé au trombone, ce glissando s'effectue en montant ou en descendant. C'est une sorte de glissando à l'envers, c'est-à-dire que dans le cas d'un glissando montant, la coulisse descend, tandis qu'aux lèvres on monte à travers la série harmonique. L'inverse se pratique pour obtenir un glissando descendant. On peut faire figurer la mention : *against the grain.*

31 *Against the grain* signifie "à rebours" en anglais.

➤ Autres exemples de glissandos en disques

■ Trompette

Louis Armstrong, plusieurs fois à la fin de *Chantez-les bas* (1954) ; Armstrong alterne plusieurs types de glissandos montants et descendants extraordinaires dans sa coda en solo de *Sittin' in the Dark* (1933). Dans l'arrangement de *Whirly Bird* (Count Basie, 1957) les trompettes glissent sur une octave (montante puis descendante).

■ Trombone

Kid Ory dans *Mad Dog* (New Orleans Bootblacks, 1926), *Ory's Creole Trombone* (Louis Armstrong, 1927), *Savoy Blues* (Armstrong, 1928). En arrangement : *Ain't She Sweet* (Jimmie Lunceford, 1939), *Slide, Hamp, Slide* (Lionel Hampton, 1945).

■ Clarinette

Darnell Howard dans *Bubbling Over* (Earl Hines, 1933) et Barney Bigard (fantastique !) derrière le solo de trombone dans *The New Black and Tan Fantasy* (Duke Ellington, 1938).

■ Saxophone alto

Johnny Hodges (vertigineux et sublime !) dans *Passion Flower* (Ellington, 1957).

■ Piano

Johnny Guarnieri dans *Gliss Me Again* (1944). Mary Lou Williams et Nat King Cole utilisent souvent de rapides petits glissandos montants.

■ Contrebasse

Slam Stewart dans *Tiger Rag* (Benny Goodman, 1945).

■ Banjo

Fred Guy dans *Blues of the Vagabonds* (Duke Ellington,1929).

■ Plusieurs instruments

Dans l'exposition du thème *Ecclusiastics* (Charles Mingus, 1961).

8

Traitement du son et notations diverses

Outre les vibratos et les inflexions précédemment étudiés, voici d'autres procédés de traitement de la matière sonore et leur écriture.

LES SOURDINES ET LEURS EFFETS

Principaux types de sourdines

Sourdine se dit *mute* en anglais. Nous ne parlerons ici que des sourdines pour cuivres (essentiellement trompette et trombone) qui se placent devant ou à l'intérieur du pavillon dans le but d'assourdir et/ou de modifier la sonorité de l'instrument. Construites dans des matières variées (cuivre, aluminium, bois, carton-pâte, fibre, matière plastique, etc.), certaines sourdines ont été fabriquées spécialement pour le jazz à partir de bricolages inventés par les jazzmen qui continuent à détourner de leur utilisation première : mouchoirs, bérets – qu'ils trouent –, chapeaux, verres à pied, bouteilles, débouche-éviers, etc. (on dit que le trompettiste Joe Smith utilisait la moitié d'une noix de coco). La sourdine la plus simple (et la moins chère) est bien sûr la main libre de l'instrumentiste.

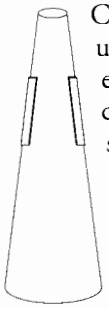
En *big band,* les cuivres jouent parfois "dans le pupitre" *(in stand),* c'est-à-dire en se penchant, le pavillon contre la partition. Il faut aussi savoir que beaucoup de sourdines altèrent la justesse, surtout dans le grave de l'instrument. Rendons hommage aux dons créatifs de King Oliver qui est le premier grand manipulateur (et inventeur) de sourdines à avoir eu une influence capitale.

Le nom de la sourdine à employer s'écrit au-dessus de la portée et au début de la partie à jouer bouchée. Quand on cesse d'utiliser la sourdine, il faut mettre l'indication *open* (c'est-à-dire ouvert).

Voici les six types de sourdines les plus employés dans le jazz :

■ La sourdine ***"straight"*** *(straight mute,* dite "sourdine sèche","sourdine droite" ou "carotte" en français)

Fig. 8-1

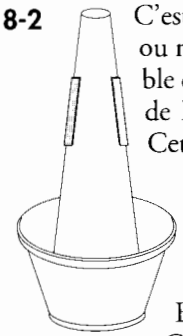


Conique, c'est la sourdine la plus utilisée en musique classique. Il existe aussi une petite sourdine *straight,* en forme de poire, appelée *pixie* souvent utilisée en conjonction avec une *plunger* pour jouer *wa-wa.* La sourdine à double cône *(double mute* ou *clear tone)* est une *straight* plus longue dont une partie semble être une deuxième *straight* encastrée dans la première.

Ex. de *straight* : Louis Armstrong dans *Stomp Off Let's Go* (Erskine Tate, 1926). *Double mute* : Armstrong dans *Wrap Your Troubles in Dreams* (1931).

■ La sourdine ***"cup"*** *(cup mute,* dite sourdine "bol" en français)

Fig. 8-2

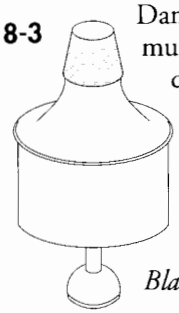


C'est une *straight* à laquelle est fixée une partie en forme de tasse, amovible ou non. La fameuse Robinson (du nom de son fabriquant), coupe inamovible en fibre, était la plus employée avant l'arrivée (au début des années 1940) de la *New Stone Lined* (fabriquée par Humes & Berg) qui l'a remplacée. Cette sourdine (rouge et blanche) existe en deux modèles : l'un, à coupe échancrée, laisse passer plus de son que l'autre dont la coupe est bordée de caoutchouc *(mic-a mute).* Autres variétés de *cup mutes* : la *Buzz-wow mute* dont la membrane incorporée produit un bourdonnement *(buzz).*

Ex. d'enregistrements où l'on peut entendre des sourdines *cup* : Buck Clayton dans *Bugle Blues* (Count Basie, 1942), Miles Davis dans *Embraceable You* (Charlie Parker, 1947), le tromboniste Lawrence Brown dans *All Too Soon* (Duke Ellington, 1940), la section des cuivres de Count Basie dans l'exposé de *Splanky* (1957).

■ La sourdine ***"Harmon"*** *(Harmon mute)*

Fig. 8-3



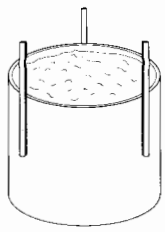
Dans sa forme ancienne (appelée *wa-wa mute),* c'est une sourdine creuse, munie d'un tube amovible dont l'embout en forme de coupelle permettait de jouer *wa-wa* en le bouchant ou non avec la main (voir le fameux *doo wacka doo* des années 1920). Dans son usage plus actuel prenant la forme d'un bulbe, elle est souvent utilisée sans tube. Miles Davis a beaucoup aidé à sa popularisation. Elle atténue beaucoup le volume sonore de l'instrument, rendant nécessaire l'usage d'un micro.

Ex. : Roy Eldridge dans *Dale's Wail* (1953), Miles Davis dans *Bye Bye Blackbird* (1956) et *Summertime* (1958).

Sourdine *Harmon wa-wa*

■ La sourdine ***"velvet"*** *(bucket mute* ou *velvet tone, velvetone)*

Fig. 8-4



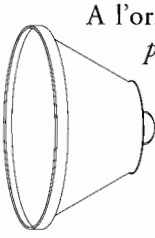
Elle est cylindrique, remplie de coton, et se fixe au pavillon par trois clips. On obtient un son velouté *(velvet tone).*

Ex. : les cuivres en section dans *Li'l Darlin'* (Count Basie, 1957).

Les sourdines *straight, cup, Harmon* sont enfoncées dans le pavillon (bien qu'il soit parfois possible de les bouger à la main). La *bucket* est fixée devant le pavillon. Quant aux deux sourdines suivantes, la *plunger* et la *derby,* elles sont agitées à la main devant ou contre le pavillon.

■ La sourdine ***"plunger"***

Fig. 8-5



A l'origine, c'est la ventouse en caoutchouc d'un débouche-évier *(rubber plunger)* qui servait à produire le *wa-wa*. Le légendaire cornettiste néo-orléanais Chris Kelly fut – dit-on – le premier à utiliser la *plunger*. Des modèles moins "triviaux" munis d'une poignée furent commercialisés plus tard. Voir exemples enregistrés plus bas au paragraphe *wa-wa*.

■ La sourdine ***"derby"*** ou *"hat"*

Cette sourdine, en forme de chapeau melon en métal ou en fibre, est surtout utilisée pour atténuer le volume. Quelque peu tombée en désuétude, elle fut souvent employée dans les grands orchestres de la période *Swing* par les sections entières de cuivres pour obtenir des sortes de *wa-wa* feutrés conjugués à des effets scéniques. Posée sur un stand spécial, on peut l'utiliser sans avoir à la manipuler en approchant l'instrument de l'intérieur du chapeau.

Le *wa-wa*

Le *wa-wa* (ou *wah-wah, oua-oua* en français) est l'effet de sourdine le plus connu dans le jazz. Il consiste à alterner les sons *ou* (en bouchant) et les sons *ah* (en débouchant) grâce à une *plunger* tenue à la main ou une sourdine *wa-wa (Harmon),* pour obtenir un effet proche de la voix humaine. Ex. : le tromboniste Charlie Green imitant vraiment la voix dans *A New Kind of Man* (Fletcher Henderson, 1924) ; dans *So This Is Venice* (Doc Cook, 1924), un trompettiste qui semble être Freddie Keppard imite le rire à s'y méprendre. Le trompettiste Bubber Miley utilisait en plus de la *plunger* une *pixie* fixée dans le pavillon, tandis que Joe "Tricky Sam" Nanton fixait une *straight* de trompette dans son pavillon de trombone.

Les effets de *wa-wa* sont plus subtils qu'il n'y paraît : on peut obtenir plusieurs syllabes différentes : *Oua, Doua* [1], *Toua, Pou-pa, Ua* et même *Ya* [2].
Les harmonicistes de blues obtiennent aussi des effets de *wa-wa* impressionnants grâce à l'emploi des deux mains en coupe autour de l'harmonica. Ex. : Sonny Terry dans *Lost John* (1952).

Tombé en désuétude depuis l'arrivée du *bebop,* peu de musiciens contemporains emploient le *wa-wa* (Randy Brecker, Lester Bowie, Wynton Marsalis, Jimmy Knepper, Ray Anderson), et les plus grands virtuoses en sont les musiciens des années 20-30 (trompette : King Oliver, Johnny Dunn, Bubber Miley, Sidney De Paris, Cootie Williams, Dud Bascomb, Hot Lips Page ; trombone : Charlie Green, Tricky Sam Nanton, Robert Horton, Tyree Glenn, Al Grey, Quentin Jackson). Le *wa-wa* s'utilise aussi à la guitare électrique grâce à un système électronique activé par une pédale. Pour l'anecdote, quelques clarinettistes des années 1920 arrivaient à obtenir un effet de *wa-wa,* comme Wilton Crawley dans *New Crawley Blues* (1930) ou le soliste qu'on entend dans *Justrite* et *That's What I'm Talking About* (Benny Moten, 1928).

Ex. d'effets de *wa-wa* :

– à la *plunger* : la plus belle palette d'exemples se trouve chez Duke Ellington, particulièrement en évidence dans les morceaux de style *"jungle"*: Bubber Miley dans *Song of the Cottonfield* (Duke Ellington, 1927), *The Mooche* (Ellington, OK, oct. 1928), Bubber Miley et Tricky Sam Nanton dans *Black and Tan Fantasy* (Ellington, RCA, oct. 1927), Tricky Sam Nanton dans *Have a Heart* (Cootie Williams, 1938), Cootie Williams dans *Delta Mood* et *Mobile Blues* (1938), Cootie Williams et Tricky Sam dans *Echoes of the Jungle* (Ellington, 1931). *Wa-wa* de cuivres en section dans *Rockin' in Rhythm* (Ellington, 1960). Aussi Dud Bascomb dans *Easy Rider* (Erskine Hawkins, 1938), Robert Horton dans *Blue Garden Blues* (Cootie Williams, 1944), Hot Lips Page dans *Frantic Blues* (1944), Lester Bowie dans *Rios Negros* (1981). Trompettes en section puis Harry Edison dans *Swingin' the Blues* (Count Basie, 1938). Trombones en section dans *Tuxedo Junction* (Glenn Miller, 1940).

– à la sourdine *wa-wa (Harmon)* : Louis Armstrong dans *Cold in Hand Blues* (Bessie Smith, 1925), Charlie Green dans *Dying Gambler's Blues* (Bessie Smith, 1924). Section de trompettes dans *Go Long Mule* et *Mandy Make Up Your Mind* (Fletcher Henderson,

1 Voir les fameux *doo wah, doo wah* en réponse aux paroles de *It Don't Mean a Thing if It Ain't Got that Swing.*

2 Écoutez Tricky Sam Nanton et ses *ya ya* inimitables dans *Brown* de *Black Brown and Beige* (Duke Ellington, Carnegie Hall Concert, 23 janvier 1943).

1924). *Go Long Mule* est un excellent exemple d'usage varié de sourdines : les deux solistes, Charlie Green au trombone et Louis Armstrong au cornet utilisent la *straight,* et dans un passage arrangé, la section de trois trompettes utilise la *wa-wa* Harmon.

– *wa-wa* électronique : Randy Brecker à la trompette dans *Some Skunk Funk* (Brecker Brothers, 1975).

La notation habituelle du *wa-wa* se fait à l'aide de deux symboles :

– un petit " ○ " signifie pavillon ouvert ;

– le signe " + " signifie pavillon fermé.

La notation peut encore être améliorée :

– le signe ⊕ signifie à moitié ouvert ;

– lorsque le *oua* doit se faire graduellement sur une note longue, on peut employer les signes " + → ○ " et " ○ → + ".

Certains arrangeurs préfèrent utiliser tout simplement, à la place des signes " ○ " et " + ", les onomatopées OU et AH au-dessus des notes, ce qui est finalement beaucoup plus parlant.
Les signes " ○ " et " + " sont par ailleurs employés pour tout ce qui est ouvert (à vide) et fermé (entre autres les cymbales *Charleston* [3]).
Le *wa-wa* est souvent joué en y associant le *growl.*

3 Voir "Notation de la batterie" p. 98.

AUTRES TRAITEMENTS DU SON ET LEUR NOTATION

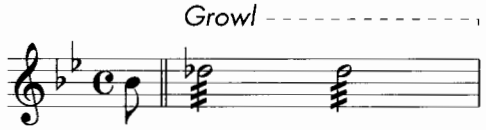
■ Le ***growl***

Effectué par les instruments à vent et la voix, c'est une sorte de raclement, de son guttural, obtenu avec la gorge et qui donne un aspect rugueux et agressif à la phrase musicale. Chez les cuivres, le *growl* se combine souvent avec le *wa-wa* et les meilleurs représentants de cette forme d'expressionnisme typiquement noir sont les trompettistes Bubber Miley et Cootie Williams. Parfois le *flutter tongue* [4] est utilisé pour obtenir un effet de *growl* et il n'est pas aisé d'en faire la distinction. L'un des *growls* les plus violents, les plus âpres, est certainement celui de Sidney Bechet, spécialement à la clarinette.

4 Voir Chapitre précédent, p. 82.

Ex. de *growl* à la trompette : Bubber Miley dans *Jungle Nights in Harlem* (Duke Ellington, 4 juin 1930), Jonah Jones dans *Jonah Whales Again* (Sammy Price, 1955). Au trombone : Geechie Fields dans *Shoe Shiner's Drag* et *Mournful Serenade* (Jelly Roll Morton, 1929), Tricky Sam Nanton dans *Harlem Flat Blues* (Duke Ellington, 1 mars 1929). Clarinette : Sidney Bechet dans *Coal Black Shine* (1941). Vocal : Baby Cox dans *The Mooche* et *Hot and Bothered* (Duke Ellington, 1928), Bessie Smith dans *I'm Wild About that Thing* et *Dirty No Gooder's Blues* (1929). *Growl* en sections, trompettes et trombones : *St. Louis Blues* (Cab Calloway, 1930), *Strictly Jive* (Chick Webb, 1937).

L'indication du mot *growl* se met au-dessus de la note ou de la phrase avec parfois trois barres obliques analogues à celles utilisées pour le trémolo...

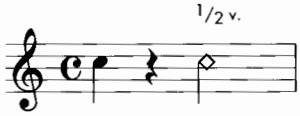
Fig. 8-6

■ Le **demi-piston** (piston à demi abaissé, *half-valve)*

Surtout utilisé à la trompette, il consiste – comme son nom l'indique – à appuyer sur un ou plusieurs pistons à mi-course ce qui étrangle la colonne d'air et modifie le son. Le meilleur

spécialiste des effets de demi-piston est Rex Stewart, qui en fait même l'une des caractéristiques essentielles de son style. Cette technique s'utilise aussi dans l'exécution d'un type de long glissando montant appelé *squeeze* [5].

Ex. : Rex Stewart dans *Boy Meets Horn* (Duke Ellington, 1938), Lee Morgan dans *Moanin' with Hazel* (Art Blakey, Paris, 1958).

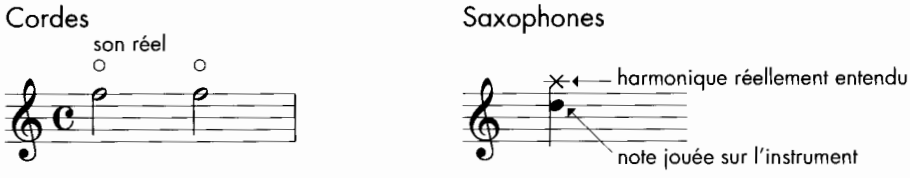
Se note "1/2 v." *(1/2 valve)* et les notes à jouer s'écrivent en forme de losange.

Fig. 8-7

■ Les **harmoniques**

Dans le jazz les harmoniques sont assez souvent utilisés (violon, contrebasse, guitare, flûte, saxophone).

Ex. au violon : Joe Venuti dans *Raggin' the Scale* (1930). A la guitare : Django Reinhardt dans *Nuages* (Quintette du HCF, 1940). A la basse électrique : Jaco Pastorius dans *Portrait of Tracy* (1976).

Pour les cordes, les harmoniques sont généralement indiqués par un petit cercle (○) avec la mention "son réel" ou *"suono reale"*. Pour le saxophone, les doigtés d'harmoniques n'étant pas toujours les mêmes suivant les marques, il suffit de noter la note émise...

Fig. 8-8

■ Les **sons multiples** *(multiphonics)*

Technique qui consiste – sur des instruments à vent – à émettre au moins deux sons simultanés à l'aide d'un harmonique que l'on fait entendre en même temps que la note jouée (spécialiste : le tromboniste Albert Mangelsdorff). L'instrumentiste peut parfois ajouter une autre voix en la fredonnant. Dans le jazz, les sons multiples sont surtout utilisés en improvisation et la notation peut varier d'un compositeur à l'autre [6].

Ex. : au saxophone ténor, John Coltrane dans *Harmonique* et *I'll Wait and Pray* (1959).

■ La ***ghost note*** [7]

Son indéfini, sous-entendu, comme avalé, c'est un élément important du phrasé jazz qui lui donne de la variété, de la vie. Charlie Parker, par exemple, l'utilise beaucoup. La *ghost note* se trouve sur une note courte, généralement une croche faible, entourée de deux notes placées plus haut.

La *ghost note* s'écrit entre parenthèses ou avec un " × "...

Fig. 8-9

■ **Notes extrêmes** [8]

Les jazzmen, curieux de toutes les possibilités de leur instrument, ont aidé à développer des techniques non académiques des notes extrêmes sur les instruments à vent. Les spécialistes du suraigu sont, à la trompette : Cat Anderson, Maynard Ferguson, Arturo Sandoval ; au trombone : Frank Rosolino, Bill Watrous et le français Denis Leloup ; au saxophone : Illinois Jacquet, Earl Bostic. Ce dernier, véritable virtuose, reste inégalé pour la technique des notes extrêmes au saxophone alto.

5 Voir Chapitre précédent, p. 85.

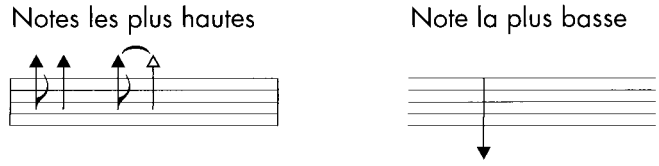
6 Cf. *Les Sons multiples au saxophone* (Paris, Salabert, 1982) du saxophoniste contemporain Daniel Kientzy.

7 Littéralement : note "fantôme".

8 Voir plus loin le *honk*, p. 94 et aussi le *shriek*, p. 84.

Ex. à la trompette : Cat Anderson en solo dans *In a Jam* (Duke Ellington, 1946), et menant stratosphériquement la section de trompettes dans le pont de *Cotton Tail* (Ellington, 1956). Au saxophone : Earl Bostic, ahurissant, dans *Bugle Call Rag* (1956), Illinois Jacquet dans *Blues* (JATP, 1944). Pédales graves de trombone : dans l'exposition du thème de *Midnite Blue* (Count Basie, 1957). Pédales graves de trompette : Rex Stewart dans *Menelik* (1941).

Pour indiquer la note la plus haute ou la plus basse possible sans en préciser une (suivant l'habileté technique de l'instrumentiste) on utilise une flèche avec une tête en triangle, comme ceci...

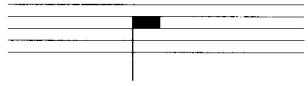
Fig. 8-10

■ ***Honk*** [9]

C'est une note fortement appuyée dans l'extrême grave du saxophone, créant ainsi un effet rythmique saisissant. Par extension, les *honkers* sont des saxophonistes de *rhythm and blues* (car ils utilisent souvent cet effet).

Ex. au sax ténor : Coleman Hawkins dans *Sugar Foot Stomp* (Fletcher Henderson, Columbia, 1931), Lester Young dans *Honeysuckle Rose* (Count Basie, 1937), Jerry Jerome dans *Flying Home* (Lionel Hampton, 1940). Au sax baryton : Ernie Henry dans *A Study in Blue* (Erskine Hawkins, 1938).

Il est ainsi noté...

Fig. 8-11



■ ***Slap, slapping*** (contrebasse, clarinette, saxophone, guitare, basse électrique)

– A la contrebasse, le terme *slap* [10] ou *slapping* englobe en fait deux procédés (tiré et tapé) que l'on confond souvent : le procédé le plus employé est le "tiré" (appelé "pizzicato Bartok" ou *snap* [11] en musique contemporaine) où l'on tire fortement sur une corde avec les doigts recourbés de la main droite, pour qu'au retour elle claque contre la touche, tout en faisant entendre la note jouée. Le "tapé", autre procédé que l'on oublie souvent quand on parle de *slap,* consiste à frapper les cordes avec la paume de la main droite (sans note précise). Les deux procédés sont souvent utilisés en alternance. Le *slapping* fut employé avant tout, dans les premiers temps du jazz, pour compenser la faiblesse de son de l'instrument. Grâce à ce procédé, les bassistes purent même se faire entendre confortablement au sein des *big bands.* Les premiers à utiliser le *slap* avec bonheur furent les bassistes de La Nouvelle-Orléans : Bill Johnson, Pops Foster, Wellman Braud, Steve Brown. Un virtuose de ce style, créant d'excitants effets rythmiques, est Milt Hinton. Les guitaristes Bud Scott et Teddy Bunn utilisent aussi le *slap.* Délaissé au fur et à mesure des progrès de l'amplification, le *slap* redeviendra à la mode dans les années 1970, modernisé et transposé à la guitare-basse dans le jazz-rock et le *funk* (Stanley Clarke, Marcus Miller, Mark King).

Ex. à la contrebasse : Steve Brown dans *My Pretty Girl* (Jean Goldkette, 1927), Wellman Braud dans *Jubilee Stomp* (Duke Ellington, RCA, 26 mars 1928), Pops Foster dans *Jersey Lightning* (Luis Russell, 1929) et dans *Give Me Your Telephone Number* (J. C. Higginbotham, 1930), Milt Hinton dans *Pluckin' the Bass* (Cab Calloway, 1939), Charles Mingus dans *My Jelly Roll Soul* et *Jelly Roll* (1959). A la guitare : Bud Scott dans *Blues My Naughty Sweetie Gives To Me* et *King Joe* (Jimmie Noone, 1928). A la guitare-basse : Marcus Miller dans *Run for Cover* (Dave Sanborn, 1981).

Il n'existe pas de notation pour le *slap* à la contrebasse dans le jazz mais on peut indiquer le mot *"slap"* au-dessus de la portée. En musique contemporaine, pour le pizzicato Bartok *(snap)* on emploie le signe ⊙ au-dessus de la note.

– A la clarinette et au saxophone (appelé aussi *slap-tonguing),* l'effet d'attaque extrême, de coup sec, est donné par la langue, qui après avoir produit un effet de ventouse en plaquant fortement l'anche contre le bec, se retire brusquement. Employé dans les premiers temps du jazz (Stump Evans au sax alto, Barney Bigard au ténor, Winton Crawley, Junie C. Cobb, Fess Williams à la clarinette) mais vite abandonné au même

9 Onomatopée figurant le bruit d'une trompe ou le cri de l'oie.

10 Signifie gifle, claque en anglais.

11 Signifie claquement sec en anglais.

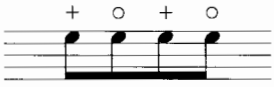
titre que le staccato, le *slap tonguing* réapparaît parfois dans la musique improvisée contemporaine (le français Louis Sclavis en est un excellent utilisateur).

Ex. au saxophone : Stump Evans est le grand spécialiste, par exemple dans *Hyena Stomp* (Jelly Roll Morton, 1927), Roland Kirk dans *Hog Calling Blues* (Charles Mingus, 1961). A la clarinette : Junie C. Cobb dans *Shake that Jelly Roll* (1929), Winton Crawley dans *Big Time Woman* [12] (1930).

12 Winton Crawley est le grand spécialiste du traitement du son à la clarinette : *slap, slap* sans jouer les notes, *growl,* raclements bizarres. Tous ces bruits sont entendus dans ce morceau.

■ **Doigté alterné** *(alternate fingering),* **doigté factice** *(false fingering),* **faux doigté** (trompette, anches, guitare)

Ce sont des doigtés secondaires souvent employés en alternance avec le doigté habituel pour obtenir des changements de timbres sur une même note. S'écrit avec un rond (○) pour le doigté "normal" et un plus (+) pour le faux doigté...

Fig. 8-12

Mais attention, à la trompette, éviter ces deux signes (○ et +) qui sont employés pour le *wa-wa.* Écrire "doigté alterné" au-dessus des notes à jouer, si le doigté est laissé à la liberté de l'instrumentiste. Sinon, noter le doigté à l'aide des diagrammes de pistons indiqués p. 96.

■ **Coup de langue** binaire et ternaire (double et triple **détaché**, *double tonguing, triple tonguing)* :

– Coup de langue **binaire** : succession de doubles notes jouées d'une seule respiration avec un mouvement de langue assimilé à la prononciation *ta-ka* ou *tu-ku.*

Ex. : Lester Bowie *(Rio Negroes,* 1981)...

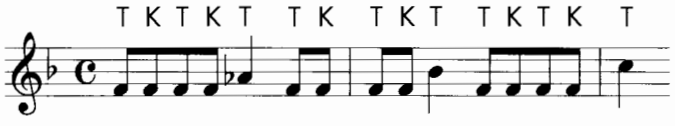
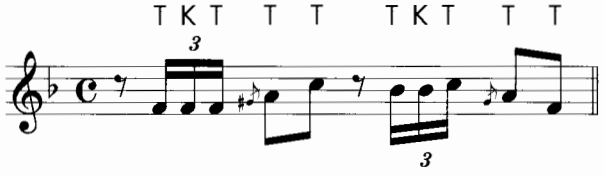
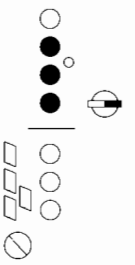
Fig. 8-13

– Le coup de langue **ternaire** : même chose que pour le binaire mais pour des groupes de trois notes (prononcer *ta-ka-ta* ou *tu-ku-tu).* Charlie Parker l'utilise souvent, spécialement sur le blues lent *(Parker's Mood,* 1948). On peut aussi utiliser la consonne D en plus de T et K.

Fig. 8-14

NOTATIONS DIVERSES

■ Diagrammes, tablatures

Pour la représentation de certains **instruments à vent** sous forme de diagramme, on représente les pistons ou les trous d'une clarinette par un rond, et les clés de saxophone par leur forme particulière. Pour figurer la position ouverte, l'intérieur est laissé blanc tandis qu'il est noirci pour la position fermée (doigt appuyé). Ces diagrammes sont parfois nécessaires pour indiquer certains doigtés spéciaux.

Fig. 8-15 : exemple de diagramme de saxophone...



13 Nous représentons ici le cas le plus fréquent de 3 pistons.

– Instruments à **pistons** [13] (généralement trompette, trombone ou tuba) : 2 possibilités :

– sous forme de diagramme : trois ronds disposés verticalement les uns au-dessus des autres, et placés au-dessus de la portée : ○ (ouvert) ou ● (fermé) [◔ = demi-piston (moitié noir, moitié blanc) : ⊘ = trille de piston]. Le seul problème est la disposition des ronds, qu'il faut fixer à l'avance ; il semble plus logique de les faire figurer comme si l'on regardait l'instrument par dessus [14], comme ceci...

14 Bien que Kurt Stone dans *Music Notation in the Twentieth Century* (p. 198) les fasse figurer à l'envers, l'index en haut.

Fig. 8-16

Annulaire	:	○
Majeur	:	○
Index	:	●

Dans cet ex., seul le piston sous l'index est abaissé.

– sous forme de chiffrage également placé au-dessus de la portée : pistons numérotés 1 2 3 en commençant la numérotation par le piston le plus proche de la bouche (celui de l'index). Les trois pistons à vide peuvent être notés par un zéro.

Fig. 8-17

Annulaire	:	**3**
Majeur	:	**2**
Index	:	**1**

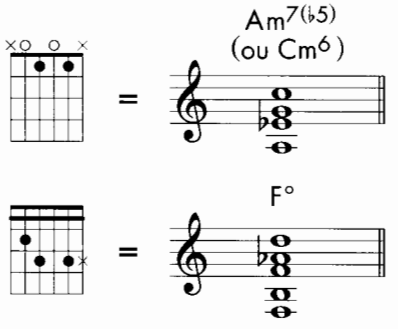
Dans cet ex., les 3 pistons sont abaissés.

15 Voir Chap. 6, p. 74, **Fig. 6-4**.

– Le diagramme d'accords de **guitare** se rencontre parfois dans certaines partitions de *standards* [15]. Une sorte de grille représente les six cordes et les cases entre les sillets de la guitare comme si l'instrument était tenu verticalement le manche en haut. Un rond blanc au-dessus de la première case signale une corde à vide (que l'on doit jouer à la main droite). Un rond noir représente un doigt positionné sur une corde et une case données. Quand un même doigt appuie sur plusieurs cordes à la fois, c'est un "barré". On l'indique généralement par une barre noire. Un " × " représente une corde que l'on ne joue pas ou qui doit être étouffée.

Voici 2 exemples de diagrammes suivis de leur écriture sur portée traditionnelle...

Fig. 8-18



Il existe des tablatures de guitare utilisées notamment dans la musique *folk*, qui remplacent la partition usuelle. Elles ne sont pas employées dans le jazz.

■ ***Fill, fill in*** (remplissage)

A l'intérieur d'un score très arrangé, des obligatos improvisés sont souvent ménagés, par exemple dans le cas d'un contre-chant derrière un chanteur. Dans le cas d'une intervention libre très courte (quelques mesures) la mention *fill* est indiquée sur la partition, généralement avec le chiffrage harmonique sur lequel le soliste doit improviser. Le *fill in* se rencontre sou-

vent sur les *turnarounds* [16]. Dans les arrangements de *big band,* les *fill in* de batterie, très fréquents, sont généralement laissés à l'appréciation du batteur.

16 Voir *Jazz mode d'emploi,* Vol. 1, p. 50.

■ ***Cluster*** [17] *(tone-cluster,* grappe sonore, agrégat)

17 Littéralement : grappe, groupe, amas.

Il s'agit d'une combinaison de sons très proches ne pouvant être réduite à un accord classé. Initialement, amas de notes attaquées au piano avec le plat de la main, le poing, le coude ou l'avant-bras. Le terme *cluster* fut plus tard élargi à tous les instruments. Le mot agrégat a un sens proche, mais le *cluster* est plus aléatoire, les notes à jouer n'étant pas clairement définies. Ces deux techniques font partie intégrante de la musique contemporaine. Dans le jazz, le *cluster* prendra une grande importance avec Thelonious Monk *(Crepuscule with Nellie),* puis Cecil Taylor et l'apparition de la *free music.* Cependant, Jelly Roll Morton l'avait utilisé très tôt *(New Orleans Joys,* 1923), martelant le clavier de son coude gauche dans *Grandpa's Spells* (1923) ou *Tiger Rag* (1938). Voici quelques exemples de notation de *clusters* :

– pour piano : touches blanches indiquées par un bécarre, touches noires par un dièse ou un bémol.

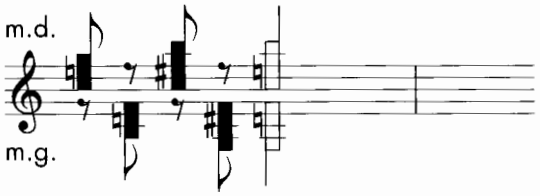
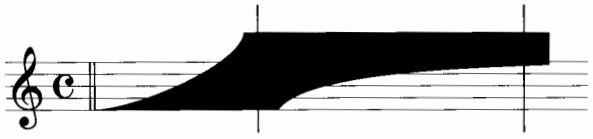
Fig. 8-19 : ex. en *clusters* rythmiques...

– pour une partie ou l'ensemble d'une section mélodique.

Fig. 8-20 : ex. en notes tenues approximatives...



■ **Notation de la batterie**

Il s'agit de distribuer les rythmes aux éléments composant la batterie [18] *(drums)* qui se notent à différents endroits de la portée. Nous ne donnons ici que la notation des éléments principaux :

– Les **cymbales** s'écrivent avec une croix, mais il faut en préciser le type au-dessus *(ride, crash, splash,* cloutée *[sizzle],* chinoise *[Chinese],* etc.). La cymbale **charleston** *(hi-hat, sock cymbal, off-beat cymbal)* s'indique en dessous de la grosse caisse.

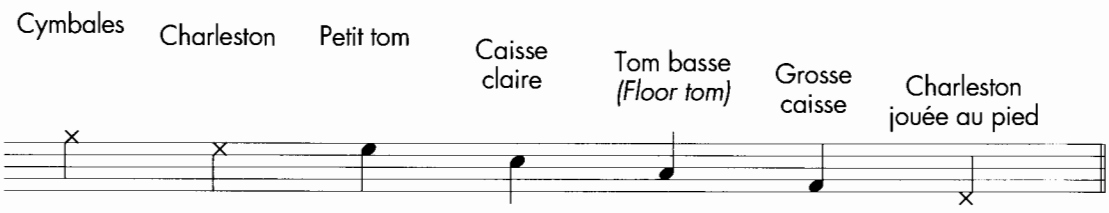
– Les tambours comprennent 3 éléments principaux : la **caisse claire** *(snare drum, side drum),* les **toms** de dimension diverses, la **grosse caisse** *(bass drum).* Autres accessoires plus employés dans le jazz ancien : *woodblocks,* cloches de vache *(cowbells),* blocs chinois *(temple blocks),* carillons tubulaires *(tubular bells, chimes).* La frappe se fait à l'aide de baguettes *(sticks),* balais *(brushes),* mailloches *(mallets)* ou plus rarement à main nue. La notation indiquée à la page suivante est la plus employée, mais il faut savoir qu'elle varie selon les auteurs...

18 Pour avoir des détails et des illustrations sur les divers composants de la batterie, vous pouvez consulter l'article *Drum set* dans le *New Grove Dictionary of Jazz* et l'article "Batterie" dans le *Dictionnaire du jazz* (Carles, Clergeat, Comolli).

La technique de caisse claire et les différents coups [19] *(strokes)* ont été codifiés dans ce que l'on appelle les *Rudiments* : roulements *(rolls),* ra *(stroke roll),* fla *(flam),* tra ou ra de trois *(ruff), drag, ratamacue,* moulin *(paradiddle),* volant *(double paradiddle),* frisé *(single-stroke roll),* papa-maman *(daddy-mama, double stroke roll).* Autres termes : *buzz roll* ou *closed roll* ou *press roll, flim flam, rim shot.*

19 Il n'est pas dans notre propos de définir les différentes techniques de coups et toulements mais de donner les principaux termes utilisés en anglais et français. Pour de plus amples explications, lire l'article *Rudiments* dans le *New Grove Dictionary of Jazz.*

Fig. 8-21 : notation de la batterie



Précisions supplémentaires de notation concernant les cymbales :
- Les cymbales libres (ou charleston ouverte) : signe " ○ " au-dessus de leur notation ;
- Les cymbales arrêtées à la main (ou charleston fermée : signe " + " au-dessus.

■ Autres techniques

Beaucoup d'autres techniques de jeu non conventionnelles existent dans le jazz qui n'ont pas de notation définie. En voici quelques unes :

– chanter simultanément la partie que l'on joue sur son instrument : Slam Stewart, Major Holley à la contrebasse, Roland Kirk à la flûte ;

– jouer de plusieurs instruments à la fois (3 clarinettes : Wilbur Sweatman dès les années 1910, 3 saxophones : Roland Kirk) ;

– pratiquer la respiration continue **20** qui permet aux "soufflants" de jouer des phrases extrêmement longues sans les entrecouper de silences (Buster Bailey, Harry Carney, Clark Terry, etc.) ;

20 Synonymes : souffle continu, respiration circulaire, double respiration.

– jouer sur des instruments à vents des notes très soufflées qui parfois ne se prolongent que par le souffle seul (Ben Webster) ;

– etc. (l'imagination des jazzmen étant sans limites...).

➤ A lire concernant l'écriture du jazz

◆ Livres

CHAUTEMPS (Jean-Louis), KIENTZY (Daniel), LONDEIX (Jean-Marie), *Le Saxophone,* Paris, Jean-Claude Lattès /Salabert, 1987, p. 73-79.

HENRY (Robert E.), *The Jazz Ensemble : A Guide to Technique,* Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1981.

KERNFELD (Barry) (Ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz,* Londres, Macmillan, 1988, 2 vol. Articles *Beat, Drum set, Glissando, Notation, Rudiments.*

STONE (Kurt), *Music Notation in the Twentieth Century : A Practical Guidebook,* New York, W. W. Norton, 1980.

◆ Articles de revues

NAPOLEON (Art), *The Music Goes Down and Around,* in : Storyville 37, October - November 1971, p. 18-27.

NICHOLS (Keith), *Muted Brass,* in : Storyville 30, August - September 1970, p. 203-206.

IV^e Partie

Analyse, Transcription, Superstructures

9

Mémento d'analyse musicale adaptée au jazz

Il faut en finir avec cette idée un peu sommaire qu'à trop analyser on gâcherait la perception, le plaisir ou l'émotion brute. On peut disséquer, entrer dans les détails techniques avec rigueur **et** passion (sans la prétendue froideur rigide de l'analyste) et continuer d'être profondément remué à l'écoute subjective d'une interprétation. Pourquoi un astrophysicien chevronné ne pourrait-il plus s'émerveiller devant un superbe coucher de soleil ? L'analyse ouvre sur la compréhension, elle prolonge les sentiments d'admiration instinctive que l'on avait pour certaines œuvres et permet d'en découvrir d'autres dont la beauté peut se dérober à première écoute. La curiosité dévorante n'est pas toujours un vilain défaut, mais une façon comme une autre de ne pas mourir idiot.

Certains points d'analyse demandent des connaissances musicales, d'autres sont accessibles à toute personne décidée à faire un effort d'écoute approfondie, et le critique de disques, tout comme l'amateur passionné, pourra y trouver un cheminement utile pour que son commentaire de l'œuvre ne soit pas trop succinct ou subjectif. Nous conseillons la lecture d'analystes distingués comme André Hodeir ou Gunther Schuller, sans oublier le premier en date : Winthrop Sargeant (voir références à la fin du chapitre).

Sous forme d'aide-mémoire, nous avons essayé de répertorier le maximum de points d'analyse, mais tous ne seront pas utilisés pour chaque œuvre analysée, bien entendu. Les termes entre crochets sont des synonymes du terme les précédant [1].

1 Vous trouverez la plupart des définitions des termes de ce chapitre dans *Le Dictionnaire du jazz* (Robert Laffont), dans la *Partition intérieure* (Outre Mesure) et bien sûr tout au long des deux volumes de *Jazz mode d'emploi* (en consultant l'index p. 161).

RENSEIGNEMENTS DISCOGRAPHIQUES [2]

Nom d'orchestre ou du leader de la séance et des principaux participants.

Titre du morceau. Éventuellement auteurs (compositeurs, paroliers), arrangeur.

Lieu et date d'enregistrement.

Type d'enregistrement : acoustique, électrique, mono, stéréo, numérique.

Support d'enregistrement : cylindre, 78 t., microsillon, cassette, CD, *piano roll,* acetate, etc.

2 Voir Chapitre "Conventions, abréviations et traductions", paragraphe Disques, p. 159. Voir aussi *"The Storyville glossary of recording and collecting terms"* (revue *"Storyville"*, n°1, Oct. 1965).

Conditions d'enregistrement : en studio ; en public *[live]* : concert, club, émission de radio et de télé, film.

Nom de la compagnie productrice du disque, titre éventuel de l'album et numéro de matrice pour les amoureux du détail. S'il existe plusieurs versions différentes du morceau enregistrées le même jour, indiquer le numéro de la prise *(master take, alternate take)*. Si le morceau fait partie d'une réédition, il est souvent utile de donner les renseignements concernant la première édition : compagnie de disque, numéro de matrice, etc.

Temps de l'interprétation (qui conditionne souvent le découpage de l'œuvre à l'époque du 78 t. et des trois minutes fatidiques).

Qualité de l'enregistrement, du pressage, qualité du report pour une réédition (décloquage, etc.).

STYLE, ÉPOQUE, SPHÈRE GÉOGRAPHIQUE

Voici quelques désignations de style et d'époque, parfois désignées par leur sphère géographique (noms de ville ou de région suivis d'un astérisque).

■ **Racines**

Minstrelsy, Coon Songs, Folk Songs, Work Songs, Spirituals et *Gospel, Ragtime.*

■ **Période classique**

Jazz traditionnel : *New Orleans*, Dixieland*, Chicago*, Kansas City*, New York** (20's), hot jazz, jazz symphonique, période *Swing [Swing Era]* (30-40), *New Orleans Revival* [ou *Dixieland Revival]* (à partir de la fin des années 30). On emploie aussi pour la période *Swing* le terme *Middle Jazz* et pour l'ensemble du jazz de cette période le terme de jazz classique *[classic jazz].* Pour le piano, après le *Ragtime* viennent le *Novelty,* le *Harlem* Stride Piano* (20-30) et le *Boogie Woogie [Barrelhouse Piano, Honky Tonk Piano]* (25-40).

■ **Période moderne** [3]

Bebop (40's), *Cool Jazz* (50's), *Progressive Jazz, West Coast** (50's), *East Coast, Third Stream* (50's), *Hard-Bop [Funky, Churchy]* (50-60).

■ **Période contemporaine**

Bossa-Nova (60's), Jazz Modal (60-70), *Free Jazz [New Thing, New Jazz, Free Music]* (60-70), *Jazz-Rock [Fusion]* (70-80), Musiques européennes improvisées (70-80), Musiques métissées (80's), *Latin Jazz,* Afro-cubain* (depuis les années 40). On trouve aussi parfois aux USA les termes *Electronic Jazz, Eclectic Jazz, Abstract Jazz.*

■ **Blues** et musiques issues du blues

– Classement par styles : *Folk Blues, City Blues, Classic Blues,* Musique *Cajun* ou *Zydeco. Rhythm & Blues, Rock and Roll, Doo-Wop, Soul, Funky, Funk.*

– Classement géographique : *Mississippi [Delta], Texas, Memphis, St Louis, Chicago,* Californie.

Le style (ou plus souvent l'esthétique d'une époque) est aussi donné par certaines marques de disque. On va jusqu'à parler de style *"Blue Note"* ou *"ECM"* dans le jazz, ou du style *"Stax"* ou *"Tamla Motown"* dans le Rhythm & Blues.

3 Le terme *Mainstream* est aussi employé à partir de la période moderne pour désigner un courant constitué de jazzmen qui restent fidèles à un certain classicisme sans renier les apports du *bebop* (ex. : Hank Jones).

■ **Caractéristiques techniques et stylistiques selon les époques**

Il est important de signaler l'inhabituel, suivant la norme des époques et des styles : certaines interprétations paraissent déjà datées pour leur temps, d'autres au contraire sont en avance. Concernant les styles géographiques, un orchestre d'une ville peut avoir été influencé par un style, un orchestre d'une autre ville ou une autre région, ce qui parfois mérite d'être signalé.

TEMPO(S)

Mouvement métronomique (à la noire) [4].

Plusieurs tempos, ruptures de tempo. Rubato. Doublement, dédoublement de tempo.

Constance ou fluctuation du tempo [agogique] : dans le jazz le tempo ne doit idéalement ni ralentir ni accélérer. Il est donc important de signaler les variations intempestives de tempo en donnant éventuellement le tempo de départ et le tempo d'arrivée.

4 Voir Chapitre 4 p. 64.

RYTHME

Ternaire *(swing),* binaire *(jazz-rock),* latin, Bossa nova, *shuffle [eight to the bar],* etc.

Métrique : 4/4, 2/4, 3/4, 6/8, 12/8, 5/4, etc.

Two beat, four beat.

TYPE DE FORMATION

Solo, duo, trio.

Combo [5] [petite formation] : quartette, quintette, sextette, septette, octette.

Moyenne formation : de 9 à 11 musiciens.

Big band [grand orchestre, grande formation] : 12 musiciens et au-delà.

5 *Combo* : angl. abrégé de *combination.*

INSTRUMENTATION [6]

Sont suivis d'un astérisque (*) les instruments utilisés plutôt dans les premiers temps du jazz (jusqu'au début des années 1930) ou par les orchestres de *revival.*

6 Cf. les principales abréviations d'instruments au Chap. "Conventions, abréviations et traductions", pp. 157-159.

■ **Section rythmique**

Elle est habituellement composée de : piano (ou piano électrique, orgue, synthétiseur), contrebasse (ou tuba*, basse électrique), batterie (ou *washboard*),* mais aussi guitare acoustique* ou électrique (ou banjo*).

■ **Section mélodique**

Trompette (ou cornet*, bugle), trombone à coulisse (ou à pistons), saxophones (soprano, alto, ténor, ténor en ut*, baryton, basse*), clarinette et clarinette basse, flûte, violon, vibraphone.

Utilisation d'instruments inhabituels au jazz (en fonction de l'époque et autres que ceux répertoriés ci-dessus). Absence d'instruments habituels.

TYPE D'INTERPRÉTATION

■ **Interprétation de type improvisé**

– Exposé libre du (ou des) thème(s) par un soliste paraphrasant la mélodie, ou par tout l'orchestre en "collective" ;

– solos ou improvisation collective ;

– pas de forme discernable *(free jazz* : forme libre ou brouillée).

■ **Interprétation de type arrangé**

– Arrangement "oral" *[head arrangement]* ;

– arrangement "écrit".

TYPE DE MORCEAU

Morceau instrumental ou vocal.

Standard connu (jazz, musique populaire américaine ou autre), ou composition originale, ballade. Si c'est un *standard* : est-il joué d'une manière habituelle ou inhabituelle, originale ?

CARACTÉRISTIQUES DES THÈMES

■ **Nombre de thèmes**

■ **Articulations** [7] [charnières]

Autour des thèmes : introduction, interlude(s), interlude(s) modulant(s) [modulation(s)], coda.

■ **Nombre de mesures, structure** du ou des thème(s)

– structures métriques types : 12 mesures (blues), 16 mesures, 32 AABA, 32 ABA'C, 64 mesures, thème-riff, etc. ;

– basé sur les accords d'un *standard* ? (Ex. : *Ornithology* basé sur la trame harmonique de *How High the Moon)* ;

– basé sur les structures types : *I Got Rhythm, Christopher Columbus, Bill Bailey, Jada, Sister Kate,* le blues, etc. [8] ;

– dans le cas d'un morceau de type AABA, le pont B fait-il partie des structures types : *Honeysuckle Rose, I Got Rhythm,* etc. [9] ?

■ **Caractéristiques mélodiques**

Ambitus (note la plus basse et note la plus haute). Mélodie diatonique, pentatonique, chromatique, en arpèges, bâtie sur un mode particulier. Répétition de notes. Peu ou beaucoup de notes. Retard, anticipation, appogiatures, broderies. Imitation, récurrence, rétrogradation, antécédent, conséquent. Augmentation, diminution. Mélisme (chant). Sérialisme (très rare).

■ **Caractéristiques harmoniques**

Tonalité(s) du ou des thèmes (attention à la vitesse de rotation défectueuse de certaines platines (disque ou cassette) ou aux mauvais reports qui peuvent donner des écarts allant jusqu'au demi-ton [10]. Signaler les tonalités inhabituelles.

7 Voir Chapitres 1, 2 et 3.

8 Voir Vol.1, pp. 87-91.

9 Voir Vol.1, pp. 85-86.

10 Voir Chapitre "Transcription", p. 126.

Voici les tonalités les plus fréquentes (par ordre de fréquence), les autres sont inhabituelles :

– majeures : F, B♭, E♭, C, G, A♭, D♭ ;

– mineures : Fm, Dm, Cm, Gm, Am, E♭m, B♭m, Em.

Rythme harmonique (moyenne d'accords par rapport aux mesures).

Harmonie tonale ou modale (dorien, phrygien, lydien, éolien, évoluant sur un seul accord, etc.). Tonalité modale. Tonalité élargie. Bitonalité, polytonalité, atonalité. Harmonie "bluesifiée" (avec 1^7, IV^7).

Séquences harmoniques type : II – V, II – V – I, cellules d'anatole [11] (I – VI – II – V), cellules de christophes [11], escabeaux [11], cycle des quintes, progressions parallèles, marches harmoniques.

Couleur des accords : diatonisme ou chromatisme. Usage de triades ou d'accords à plus de trois sons, superstructures (9, 11, 13), accords en quartes, accords polytonals *[polychords]*. Clusters, agrégats. Accords ouverts ou fermés, *blockchords*. Usage de pédales.

Modulations internes, en voici les principales :

– du ton principal → à la sous-dominante ;

– du ton principal → à la dominante ;

– du ton principal → à la tierce supérieure (Maj. ou min.) ;

– du ton principal → à la tierce inférieure (Maj. ou min.) ;

– du ton principal → au relatif (Maj. ou min.) ;

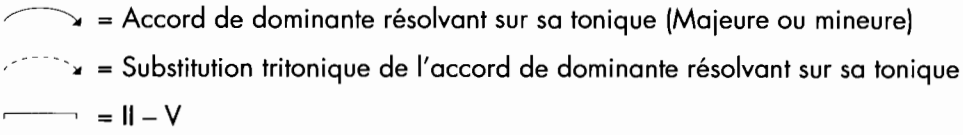
– du ton principal → à l'homonyme (ex. : Do Maj. → Do min. ou l'inverse) ;

– du ton principal au demi-ton supérieur.

Type de *turnarounds* [12] (anatoles, cadence plagale, etc.). *Turnarounds* masculins (2 mesures) ou féminins (1 mesure).

Signes d'analyse harmonique conventionnels…

Fig. 9-1



■ Caractéristiques rythmiques

Beaucoup ou peu de syncopes. Anticipations, retards. Figures métriques, intramétriques, contramétriques, extramétriques [13]. Répétitions de rythmes. Usage de *riffs*. Polyrythmie. Construction asymétrique. Augmentation, diminution. Figures rythmiques type. Rythmes typiques d'une époque ou d'un style *(ragtime, charleston,* rythmes latins, etc.).

ANALYSE DES SOLOS ET DU STYLE DES SOLISTES

C'est l'analyse la plus difficile. Si les critères ci-dessus servent à une analyse objective, l'analyse des solos improvisés ressortit au domaine souvent spéculatif de la critique, mettant en jeu le goût subjectif selon la culture et les émotions propres de chacun. Néanmoins, tout analyste, tout critique sérieux [14], une fois passée sa réaction épidermique, devrait mettre dans la balance un certain nombre de points étudiés soigneusement que nous allons essayer de passer en revue.

■ Son, timbre [15]

Qualité, émission, couleur. Puissance ou faiblesse. Déformation du son : vibrato, *growl*, usage de sourdines, etc. Pour un chanteur : diction et art de dire les paroles [déclamation].

11 Voir *Jazz mode d'emploi.* Vol. 1, pp. 63-68.

12 Voir *Jazz mode d'emploi.* Vol. 1, pp. 50-51.

13 Voir *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées,* p. 169.

14 Il en existe, nous en avons rencontré !

15 Tenir compte de la qualité d'un enregistrement qui, si elle est mauvaise, peut altérer gravement le timbre d'un instrument mais aussi la vitalité de l'interprétation, la perception du *feeling*, des nuances et des attaques. Attention aussi à l'inverse : un enregistrement trop présent ou agressif peut exagérer la puissance, l'attaque et durcir la sonorité.

■ ***Swing***

Sens **rythmique**, appréhension du **tempo**, du temps, mise en place (en arrière, sur le temps, en avant, ou planant "au-dessus").
Mise en place des croches (fortement ternaire ou plutôt binaire : avec accentuation de la croche en l'air, ou sans accentuation particulière). Doublement *(double time)* ou dédoublement *(half time)* du tempo. *Drive* [vitalité, dynamisme, conviction]. Syncopes, figures rythmiques, usage de *riffs* ou construction asymétrique, décalages. Réaction par rapport à l'accompagnement rythmique, aux *riffs* de soutien : le soliste n'en tient pas compte ou s'appuie dessus : homorythmie, création de contre-rythmes, de polyrythmie, etc.

■ **Sens mélodique**

Début du chorus : sur le 1er temps, ou en anacrouse ; coupant la parole au soliste précédent, ou au contraire laissant un silence et commençant une ou plusieurs mesures après le premier temps du chorus. Reprise au vol de la dernière phrase du soliste ou de l'arrangement qui précèdent. Phrasé (longueur des phrases, des notes, utilisation du silence). Adéquation du phrasé et du son. Continuité et clarté de la pensée (unité) ou discontinuité (volontaire ou non). Isoler et transcrire les phrases intéressantes. Mouvements conjoints (gammes ou fragments de gammes), mouvements disjoints (arpèges en tierces ou quartes, grands écarts, sauts d'octave). Gammes et fragments de gammes employés : majeures, mineures (naturelle, harmonique, mélodique), par ton, diminuée, altérée, chromatique, blues, pentatoniques, etc. Façon de "raconter une histoire" : paraphrase, référence au thème (constante ou avec seulement quelques points d'ancrage) ou improvisation harmonique (par rapport aux accords, sans référence mélodique au thème). Dialogue du soliste avec lui-même : système du *"call and response"*, effet d'écho.

■ **Sens harmonique**

Jeu *"In"* ou *"Out"* [16]. Accords de passage, substitutions. Manière d'aborder les *turnarounds*, les cycles, les structures harmoniques types.

16 Jouer *"In"* consiste à rester "dans" les harmonies (avec un minimum de superstructures), tandis que jouer *"Out"* consiste à s'éloigner au maximum des notes de l'accord.

■ **Développement du solo**

Simplicité ou complexité. Progression du simple au complexe ou du complexe au simple. Gradation : un ou plusieurs temps forts [apogée, point culminant, *"climax"*]. En accord ou en rupture avec l'esprit (ou même le titre, les paroles) du morceau.

■ ***Feeling*** [esprit, émotion, âme, *"soul"*]

Lyrisme, violence, expressivité ou retenue, douceur, froideur, distanciation.

■ **Climat** [ambiance, *mood*]

Gaieté ou tristesse, agressivité ou douceur. Ambiance méditative ou expressionniste. Jeu introverti ou extraverti.

■ **Personnalité, originalité**

Qualités d'inventivité, de créativité rythmique, mélodique, harmonique. Sonorité personnelle.

■ **Influences**

Il s'agit là d'influences de musiciens (pouvant aller du fugitif jusqu'à l'imitation ou même la copie textuelle d'une phrase ou d'un solo complet). Appartenance marquée à un style.

■ **Goût, humour** , voir aussi **citations**.

■ **Fautes**

Erreurs : "canards", "pains", sifflements d'anche, justesse approximative, fautes de goût : effets faciles, citations mal venues. Erreurs harmoniques, mélodiques, rythmiques.

■ **Clichés** [tournures, maniérismes, plans] [*device, lick, gimmick*]

Clichés personnels, clichés de style.

■ **Citations** *(quotes)*

Si possible quelles citations et à quel endroit. Sous forme de collage, ou dans la continuité d'une phrase. Sous forme de *"joke"* (plaisanterie), de jeu de mots (avec le titre, ou les paroles du morceau cité), ou d'analogie. Ne pas oublier que les citations sont souvent un code entre musiciens.

■ **Nuances, accents, contrastes**

Donner exemples. Abondance de nuances ou au contraire jeu plat, sans relief.

■ **Tessiture, registres**

Ambitus. Grave, médium, aigu, suraigu, passage du grave à l'aigu. Tessiture restreinte ou large. Déterminer la tessiture moyenne du solo. Registre pour la clarinette (chalumeau) ou le sax.

■ **Vibrato**

Nature du vibrato : long, court ou ample, serré ; en dessous, au milieu, au-dessus de la note jouée.

■ **Intonation**

Hauteur du son, justesse.

■ **Attaque**

Sèche, staccato, jeu coulé, legato.

■ **Technique**

Clarté et sûreté d'exécution, maîtrise. Égalité. Flexibilité. Vitesse [rapidité d'exécution, virtuosité]. Traits caractéristiques. Contrôle des graves et des aigus. Doigtés spéciaux [faux doigtés, doigtés factices, *(false fingerings)*, doigtés alternés *(alternate fingerings)* (sur une même note)].

■ **Chanteurs, chanteuses *(vocalists)***

Tessiture femmes : Soprano, alto, contralto.

Tessiture hommes : ténor, baryton, basse. Effets de falsetto [fausset] (chanteurs de blues).

Mélismes.

■ **Techniques expressionnistes propres au jazz** [17]

Growl, wa-wa, et mélange des deux, demi-pistons, vibratos, *honk, slap,* sons multiples *[multiphonics]*, etc.

17 Voir Chap. 5 et 6.

■ **Articulations** [18]

Ghost notes, glissandos : *bend, doit, drop (spill, fall off), flip, lift, lip, plop, rip, scoop, smear.*

18 Voir Chap. 5.

■ **Décorations, notes étrangères**

Broderies, ornements, anticipations, retards, appogiatures, notes de passages, etc.

ANALYSE DE L'ACCOMPAGNEMENT (section rythmique)

■ **Piano**

Accords ouverts, fermés, *blockchords*, pédales. Jeu rythmique, arpégé, *shuffle, boogie. Stride*, pompe, ponctuations éparses, *riffs*. Registres utilisés. Autres claviers utilisés : piano électrique, synthétiseur, célesta, orgue (d'église, de cinéma, Hammond) et même plus rarement harmonium.

■ **Guitare**

Espagnole, hawaïenne, dobro, acoustique ["sèche"], amplifiée, électrique, synthé. Jouée aux doigts, au médiator, à l'onglet, au *"bottleneck"* [goulot de bouteille]. "Pompe" (4 temps), ou ponctuations.

■ **Banjo**

Banjo-alto, ténor, 5 cordes, banjo-guitare (6 cordes). 4 temps (réguliers ou avec accentuation du contretemps). Roulements. Avec sourdine. Ukulélé.

■ **Contrebasse, tuba ou guitare-basse**

Archet ou pizzicato. Usage de pédales. *Two beat, four beat, walking bass, shuffle. Skip (skip* muet, *pull off skip, slurred skip). Slap.* Registres utilisés.

■ **Batterie** et percussions diverses

Rôle effacé de tempiste (cha-bada). Remplissage des trous *[fill in]*. Mise en valeur des phrases par soulignement : même rythme [homorythmie], contrepoint rythmique ou dialogue, commentaire. Participation à la couleur orchestrale ou à l'intensité dramatique. Utilisation des balais, des baguettes, des mailloches, jeu à mains nues.

■ **Vibraphone** (ou xylophone, marimba)

En accords (4 mailloches) ou ponctuations, *riffs*.

■ **Accordéon** (plus rare)

Boutons ou clavier, diatonique ou chromatique.

ANALYSE D'UN ARRANGEMENT (sans l'aide du score)

Après l'analyse sommaire générale, quelques points communs avec l'analyse des solos : texture, grain, couleur. Développement de l'arrangement (voir développement du solo). Goût, humour, citations. Personnalité, originalité.

Écriture en fonction de musiciens précis ou arrangement passe-partout [modulable, *stock arrangement]* pouvant être joué par n'importe quel orchestre.

Son général et par sections : homogénéité, hétérogénéité, puissance ou légèreté.

■ **Registres**

Utilisation des registres extrêmes.

■ **Exécution**

Mise en place de l'arrangement (très travaillé ou pas assez répété), valeur des exécutants, balance, justesse. *Feeling, drive, swing.*

■ **Type d'arrangement**

Oral *[head arrangement]* ou écrit.

■ **Type d'écriture**

Verticale (en accords), horizontale (contrepoint, canon), fluide, aérée, simple (silences) ou dense, complexe, contrastée, etc. Demandant une grande virtuosité instrumentale. Jeu par section, ou mélange de familles d'instrument, tuttis, mélodie accompagnée. Disposition verticale des instruments. Liberté donnée à certains éléments de la section rythmique. Usage de *breaks, riffs,* enchevêtrement de *riffs,* "pêches", nuances. Type de *background* derrière mélodie ou soliste : mélodique (contre-chant), harmonique (accords tenus), rythmique *(riffs).* Obbligatos, remplissages *(fill in)* improvisés ou écrits. Procédés d'augmentation, de diminution. *"Call and response",* écho, hoquet.

■ **Types d'intervalles fréquents**

Unissons, octaves, tierces, quartes, sixtes, etc.

■ **Type d'harmonie**

Consonante ou dissonante. Tonalité élargie, polytonalité, atonalité, écriture modale. Cadences caractéristiques (la cadence plagale donne une couleur *"Gospel").* Mouvements parallèles, obliques, contraires. Espacement, étagement des accords, voicings ouverts *(open voicings, drops)* ou fermés *(close voicings).* Pédales, ostinatos. Accords plaqués, arpégés, rythmiques.

■ **Rythme**

Recherches rythmiques. Beaucoup (ou absence) d'instruments à percussion.

■ **Modifications orchestrales**

Ex. : passage en petite formation à l'intérieur d'une interprétation de *big band.* Changements de couleur, de caractère.

■ **Utilisation de sourdines** [19]

Straight, cup, Harmon, velvet, plunger, derby, etc.

19 Voir Chap. 8, pp. 89-91.

■ **Articulations**

Procédés d'articulation utilisés en section.

■ **Transformation du matériau arrangé**

Dans le cas d'un standard connu : comparaison avec la partition originale ou d'autres versions disponibles (réharmonisation, aménagements rythmiques et mélodiques).

■ **Variation arrangée** *[shout chorus,* chorus de l'arrangeur] [20]

20 Voir p. 12.

DIAGRAMME D'UNE INTERPRÉTATION

Un diagramme d'interprétation est une sorte de radiographie permettant une appréhension globale du déroulement du morceau, et servant de repère visuel à l'analyse proprement dite.

Voici une proposition de présentation de diagramme :
Les lignes verticales délimitent chaque partie importantes formant un tout : intro, thèmes, interludes, chorus, coda. A l'intérieur de ces lignes verticales principales d'autres lignes peuvent être tracées en pointillé, délimitant des phrases ou des passages spéciaux à circonscrire métriquement.

– 1ère ligne, au dessus du premier trait horizontal : tonalité entre parenthèses. Dans un cercle, une lettre en majuscule est attribuée à chaque thème, suivie d'un chiffre correspondant au nombre de fois que le thème est joué (exposition ou solos). Puis le nombre de mesures et la structure (en lettres minuscules) ; ex. : (F) (A1) 32aaba ;

– 2e ligne : découpage structurel : intro, thèmes (couplet, refrain, thème), interludes, modulations, queue, coda ;

– 3e ligne : parties en premier plan : exposition, solos, obbligatos, broderie.

– 4e ligne : parties en arrière plan *(background)* ;

– 5e ligne : section rythmique : ne sont indiquées que les particularités d'accompagnement.

– quand des instruments (essentiellement de la section rythmique) s'arrêtent pendant un certain nombre de mesures à l'intérieur de chaque démarcation verticale, on indique l'abréviation de l'instrument, le nombre de mesures d'arrêt suivi de tacet : p 8 tacet.

– quand un des instruments de la section rythmique a un rôle de soliste ou qui dépasse le simple accompagnement habituel, il pourra passer en 2e ou 3e ligne.

– Une 6e ligne peut être ajoutée si besoin est, pour donner des indications de dynamique (nuances) **21**.

21 Voir p. 113, exemple de diagramme pour *Swinging the Blues.*

Glossaire et abréviations utilisées pour les diagrammes :

acc	accompagné par	obl	obligato (obbligato)
brk	*break*	ponct	ponctuation
ch	*chorus* improvisé	refr.	refrain
coll	improvisation collective	SM	section mélodique
ens	ensemble	SR	section rythmique
exp	exposition	sourd	avec sourdine
fill	remplissage *(fill in)*	straight	solo écrit, joué sans aucune variation
inter	interlude	tag	queue
intro	introduction	thème	quand différent de couplet ou refrain
lead	voix qui joue le thème	verse	couplet
mod	interlude modulant (modulation)		

AUTRES FORMES D'ANALYSE UTILES

■ L'analyse comparée

Plusieurs versions de la même œuvre par le même interprète peuvent être analysées ou, s'il s'agit d'un standard connu, on peut comparer la version analysée à quelques autres versions du même morceau par d'autres interprètes. Il est souvent nécessaire de brosser un rapide panorama des styles en vigueur à l'époque, de faire des comparaisons avec d'autres orchestres ou solistes de la même période.

■ **Analyse de l'évolution** d'un musicien, d'un compositeur ou d'un arrangeur dans le temps à travers ses œuvres marquantes.

➤ A lire

GUILLARD (Georges), *Manuel Pratique d'analyse auditive,* Paris, Éditions Transatlantiques, 1982.

HODEIR (André), *Hommes et problèmes du jazz,* Roquevaire, Éditions Parenthèses, 1981 (1/1954), collection "Epistrophy".

SARGEANT (Winthrop), *Jazz : Hot And Hybrid,* New York, Da Capo Press, 1975 (1/1938).

SCHULLER (Gunther), *Early Jazz : Its Roots And Musical Development,* New York, Oxford University Press, 1968.

SCHULLER (Gunther), *The Swing Era : The Development of Jazz 1930-1945,* NYC Oxford, Oxford University Press, 1989.

SIRON (Jacques), *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées,* Paris, Éditions Outre Mesure, 1992, collection "Théories".

10

Exemple d'analyse : "Swinging the Blues"

Les analystes aiment à se nourrir de la complexité et se penchent rarement sur les morceaux trop simples qui ne leur permettent pas de faire le meilleur étalage de leur talent . Est-ce pour cela que cette remarquable et fameuse pièce de Count Basie n'avait pas encore été, à ma connaissance, analysée dans son entier ? Par la modestie des moyens mis en œuvre, *Swinging the Blues* semble n'être rien de plus qu'un simple blues que l'on swingue gentiment, comme le dit laconiquement le titre. Nous essaierons évidemment de montrer que simplicité n'est pas simplisme, que le manque d'apprêt peut cacher subtilité et intelligence musicales et que le propre du jazz est souvent de savoir fabriquer des chefs-d'œuvre avec "trois fois rien".

Les différents points de l'analyse ci-après suivent en grande partie l'ordre du chapitre précédent, mais les caractéristiques des thèmes, l'analyse des solos, du style des solistes, de l'accompagnement et de l'arrangement seront abordés dans le cadre du déroulement chronologique de l'interprétation, p. 114. Un commentaire esthétique se mêlera à cette analyse musicale afin d'en tempérer le côté scolaire et d'en humaniser l'aspect technique.

RENSEIGNEMENTS DISCOGRAPHIQUES

Titre : *Swinging the Blues,* composé par Count Basie et Eddie Durham (uniquement instrumental).

Interprète : *Count Basie and His Orchestra.*

Personnel : Wilbur "Buck" Clayton, Ed Lewis, Harry "Sweets" Edison (tp) ; Eddie Durham (tb, arr), Henry "Benny" Morton, Dan Minor (tb) ; Earl Warren (as), Herschel Evans, Lester "Prez" Young (ts), Ronald "Jack" Washington (as, bar), William "Count" Basie (p, dir), Freddie Green (g), Walter Page (b), Jonathan "Jo" Jones (dm).

Enregistrement : New York, 16 février 1938, en studio, pour la compagnie Decca. Il s'agit du premier enregistrement de ce morceau.

N° de matrice : 63289-A. Une seule prise. Première édition sur disque 78 t. : Decca 1880.

Temps de l'interprétation : 2'42.

Qualité de l'enregistrement : médiocre ; guitare et contrebasse presque inaudibles, manque de détails, de relief.

STYLE, ÉPOQUE, SPHÈRE GÉOGRAPHIQUE

Nous sommes ici, en 1938, au beau milieu de la *Swing Era,* la grande époque des *big bands.* Count Basie est avec Duke Ellington, Jimmie Lunceford, Chick Webb, Earl Hines et Fletcher Henderson l'un des six grands chefs d'orchestre noirs de cette période. Par rapport à ses confrères, il arrive plus tard sur la scène des grandes formations et n'enregistre avec son orchestre que depuis un an, mais il s'impose de plus en plus comme la référence obligée en matière de swing. De Kansas City, il a ramené à New York dans ses valises un savoir-faire particulièrement raffiné en matière de *riffs,* blues, conception du swing, arrangements, toutes choses qu'il tient pour une part de son ancien leader Bennie Moten, trop tôt disparu (1935). Il a hérité du plus gros contingent de ses musiciens (Ed Lewis, Eddie Durham, Dan Minor, Lester Young, Jack Washington, Walter Page, le chanteur Jimmy Rushing) qui, avec Jo Jones, (dans les rangs de l'orchestre du Count par intermittence depuis 34), vont rendre célèbre le style *Kansas City,* synonyme de *"blues & riffs".* A la suite de quelques défections (les deux plus importantes étant celles de Hot Lips Page et de Buster Smith), Basie étoffera son orchestre avec quelques musiciens new-yorkais : Benny Morton, Freddie Green et, quelques mois plus tard, le tromboniste Dickie Wells. Les trompettistes solistes sont Buck Clayton, arrivé de la *West Coast* et Harry Edison, tout récemment parti de chez Lucky Millinder.

AUTRES CARACTÉRISTIQUES

Tempo : rapide : 220 à la noire.

Rythme : ternaire.

Formation : grand orchestre de 14 musiciens. Section mélodique : 3 trompettes, 3 trombones, 4 saxophones (voir détail plus haut). Section rythmique : piano, guitare acoustique, contrebasse acoustique, batterie.

Interprétation : de type arrangé (par Eddie Durham) entre oral et écrit, uniquement instrumental. Morceau composé de cinq thèmes qui sont essentiellement des *riffs* (sur le blues de 12 mesures) typiques du style de *Kansas City.* Il est souvent bien difficile de dire quel est le thème principal dans beaucoup de blues de Basie qui sont généralement composés de plusieurs thèmes-*riffs* d'égale importance (ex. : *One O'Clock Jump).* La prépondérance d'un seul thème semble alors s'estomper au profit d'un *patchwork* de *riffs* qui se complètent, s'interpénètrent, s'éperonnant les uns les autres. Le *riff* est un élément (combustible) qui participe de la magie du jazz et chez Basie il atteint ses plus grands sommets. Selon les critères de la musique européenne, et "sur le papier", le *riff* est souvent banal, naïf et bêtement répétitif. Il ne prend toute sa signification qu'à l'instant où il est joué, mais par des jazzmen et seulement par des jazzmen. Même préalablement écrit, le *riff* a presque toujours un caractère de spontanéité à l'emporte-pièce et possède cette particularité de pouvoir tantôt jouer un rôle de premier plan considérable, et tantôt de s'effacer à l'état de *background* pour nourrir discrètement les solistes (voir l'alternance brutale de ces deux rôles dans le 1er puis les 2e et 3e blues). Grâce à l'exceptionnelle section rythmique qui transcende encore l'exécution radieuse et swinguante des ensembles, les points culminants des interprétations de Basie de cette époque ne sont pas seulement les chorus (pourtant joués par des solistes d'exception) mais aussi les passages riffés (voir 8e blues) où l'individuel s'estompe au profit du collectif, où l'euphorie est maintes fois à son maximum.

Articulations : pas d'introduction, mais trois interludes dont un modulant, et une coda.

Harmonie : deux tonalités majeures, Do et Ré♭. Mode du blues pas toujours employé. Utilisation des accords du blues de base sans passage à l'accord de sous-dominante à la mesure 2. Peu ou pas de superstructures dans les accords (Basie et Green, jusqu'au bout, resteront les gardiens d'une grande simplicité harmonique et rythmique, perpétuant la fraîche naïveté dansante et swinguante des débuts de l'orchestre).

Conception d'ensemble : les solistes ne sont pour ainsi dire jamais laissés seuls avec la section rythmique : ils sont nourris de *riffs* en *background* ou de courtes ponctuations d'orchestre.

A remarquer le sens des nuances et la haute idée de l'esprit de groupe chez les musiciens, poussé même jusqu'à l'altruisme chez le guitariste Freddie Green qui a toujours refusé de prendre des chorus et d'électrifier sa guitare – fantastique retrait dans l'ombre, presque incompréhensible chez un jazzman [1] – dont l'inlassable ponctuation extrêmement discrète sur les quatre temps est tellement parfaite et stimulante qu'il est cependant considéré comme l'un des plus grands guitaristes de jazz.

1 J'allais écrire "chez un guitariste de jazz".

DIAGRAMME [2]

2 Pour le mode d'emploi de ce diagramme, voir pp. 109-110.

1ère partie :

(Do) (A1) 12	(A2) 12	(A2) 12	(B) 12
blues	blues	blues	blues
riff saxes A	ch p *Basie*	8 tps / 2 tbs / 2 tps	7 riff tbs / 1 pêche tps (3e temps mes 8) / 4 solo tb *Morton*
rép tbs wa-wa	riff saxes A	riff saxes A	
tempo SR	⁄	‘	‘

4	(C) 12	4	(A4) 12
1er interlude	blues	2e interlude	blues
riff : call (tps) & resp (saxes)	ch ts *Young*	riff saxes A	ch tp *Clayton*
	petite ponct de tps (mes 4 et 5)		riff saxes A
dr seul	tempo SR	⁄	⁄

2e partie :

(Do → Réb) 6	(Réb) (D) 12	(E) 12
3e interlude modulant	blues	blues
ens	ch ts *Evans*	riff : call (tps) & resp (saxes)
	ponct de tps (mes 3 et 4)	ponct dr
tempo dr (reste ?) *	tempo SR	⁄

* Le reste de la section rythmique est inaudible.

(F) 12	(G1) 12					
blues	blues					
ch tp wa-wa *Edison*	2 riff ens	2 brk dr *Jones*	2 riff ens	2 brk dr *Jones*	2 riff ens	2 note tenue ens brk dr
riff saxes						
tempo SR	SR	tacet	SR	tacet	SR	tacet

(G2) 12		9	
blues		coda	
10 même riff d'ens	2 note tenue ens brk dr	4 solo dr *Jones* ponct ens chaque mes	5 ens fill dr
tempo SR		tacet	SR

DÉROULEMENT DE L'INTERPRÉTATION

Tout n'est pas entièrement détaillé ni transcrit. Les passages les moins intéressants seront décrits rapidement. Seuls, par exemple, les deux meilleurs solos (ceux de Lester Young et d'Harry Edison) sont analysés par le menu, avec transcriptions complètes. Celles-ci sont écrites dans la tonalité et à leur hauteur réelles (c'est-à-dire comme pour piano). La mauvaise qualité de l'enregistrement ne permet pas de transcrire les accords exacts joués par la guitare ou le piano, ni d'entendre les notes de la basse. L'harmonie donnée sous forme de chiffrage est donc plus "devinée" que réellement "entendue", aussi l'avons-nous simplifiée au maximum.

Il n'y a pas d'introduction, on entre d'emblée dans le vif du sujet…

1er blues (A1)

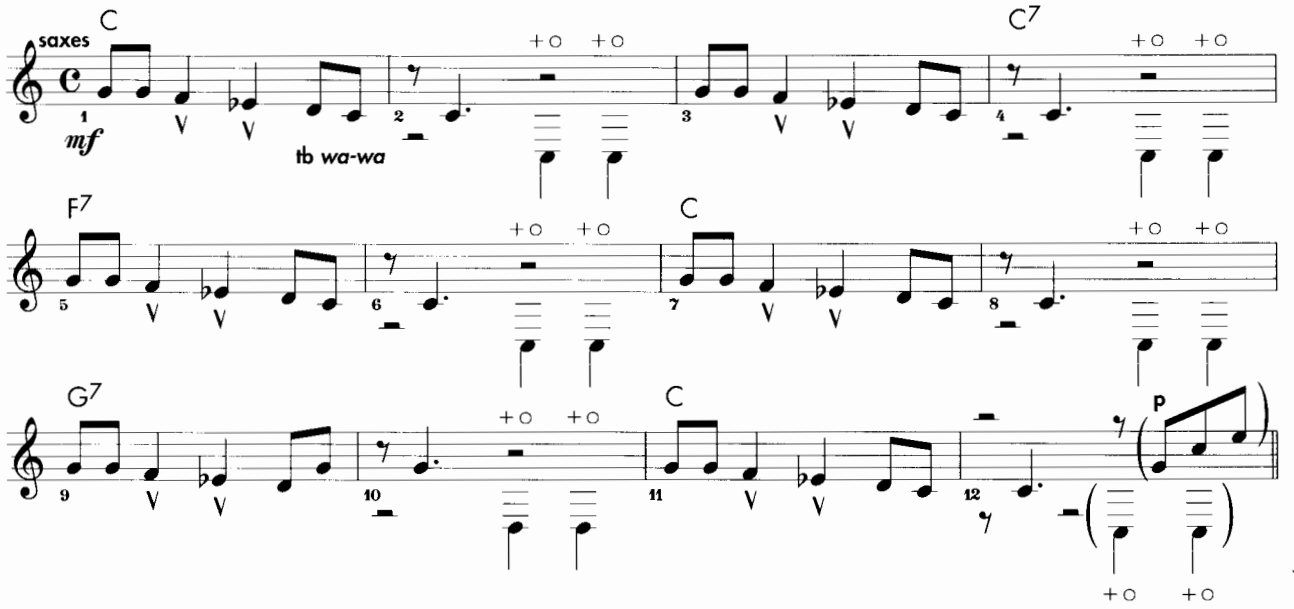
Exposition d'un thème-*riff*, joué en harmonie par les saxes et pouvant être considéré comme le thème de blues principal puisqu'on l'entend trois fois au début du morceau (en premier plan et en *background)*, puis comme leitmotiv après le chorus de Lester Young en guise d'interlude, puis sous le chorus de Buck Clayton.

Ce thème est composé d'un *riff*, de 2 mesures non transpositeur, descendant par degrés dans les limites du premier pentacorde de la gamme mineure (à cause de la *blue note* du IIIe degré). La première et la dernière note du *riff* sont jouées deux fois, les deux dernières notes étant en syncope. Le *riff* est répété six fois, mais la cinquième fois la dernière note change, s'ouvrant d'une manière interrogative sur la dominante supérieure, ce qui permet de mettre en relief le côté conclusif du sixième *riff* redescendant à nouveau sur la tonique.

L'ensemble est joué ***mf*** avec un léger decrescendo sur les 2 dernières mesures. Au *riff* de saxes répondent des *wa-wa* de trombones très faiblement audibles [3]…

3 Je ne les ai perçus que très récemment, croyant pourtant bien connaître ce morceau après 30 ans d'écoute !

Fig. 10-1



Accompagnement : contrebasse *(four beat)* ; batterie (cha-bada sur les cymbales entrouvertes de la *charleston)* ; guitare (accords tous les temps). Apparemment le piano ne joue pas. Nous avons là l'archétype de la pulsation et du son de la section rythmique de cette période de l'orchestre. Comme cet accompagnement se poursuit pour ainsi dire tout le long du morceau, seules en seront indiquées dorénavant les modifications importantes.

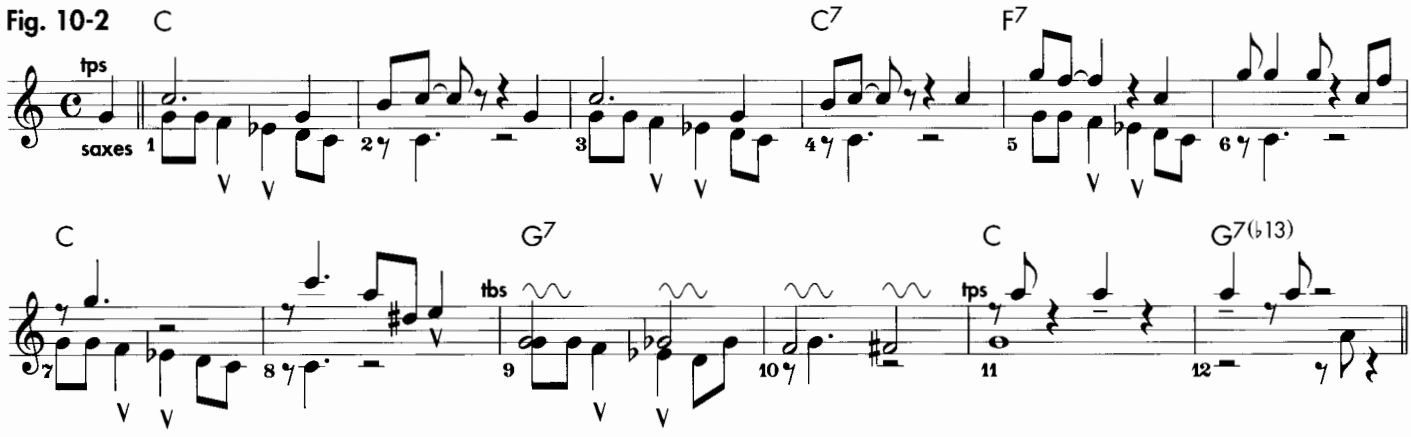
2e blues (A2)

Chorus : le *riff* de saxes va passer à l'arrière-plan, joué ***pp*** en soutien au chorus de piano. Le motif principal de ce solo sans prétention est un arpège ascendant basé sur un accord

parfait Maj. en 2e renversement (Sol, Do, Mi, Sol) qui sera transposé de Do en Fa. *Chorus* typique de la manière économique de Count Basie, sans main gauche audible, efficacité rythmique, précision de la mise en place et du toucher.

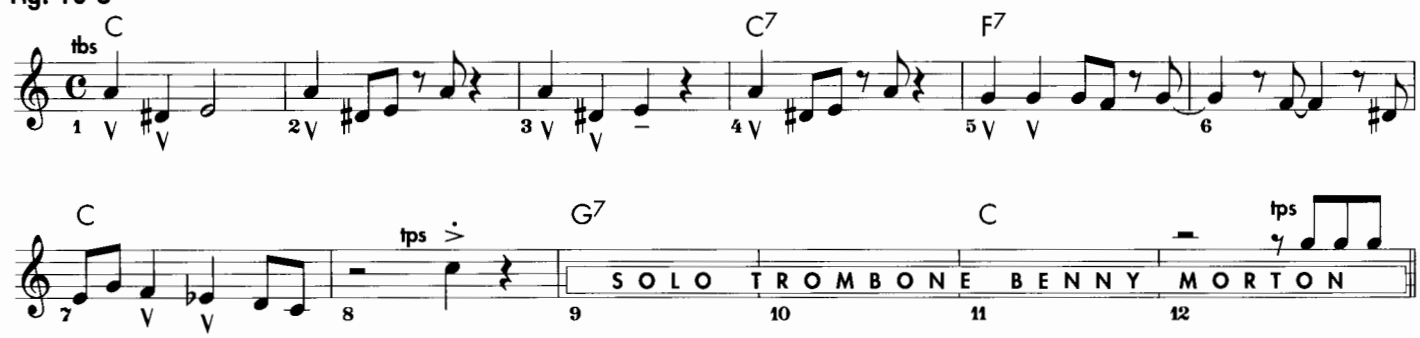
3e blues (A3)

Au-dessus du même *riff* de saxes toujours en arrière-plan, les trompettes jouent à l'unisson un autre motif. Elles laissent curieusement la place aux trombones aux mesures 9 et 10 avant de ponctuer rythmiquement les deux dernières mesures. Ce court passage de trombones semble vouloir annoncer : "Attention ! Ça va être à nous au prochain chorus"...

Fig. 10-2

4e blues (B)

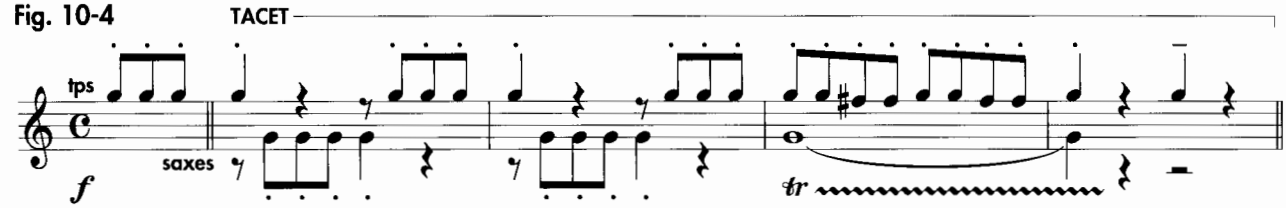
Effectivement c'est au tour des trombones de jouer une partie arrangée avant l'explosion d'une note de trompettes à la 8e mesure dont le but est d'annoncer la courte improvisation de Benny Morton au trombone sur les 4 dernières mesures. A remarquer que le *riff* de saxes, présent depuis le début pendant les trois premiers chorus, s'est enfin arrêté...

Fig. 10-3



Interlude

Long de 4 mesures, en *call & response* entre trompette et saxes à l'unisson, cet interlude éclatant met en scène une figure souvent utilisée qui deviendra plus tard la marque de fabrique de Lionel Hampton, dans *Hamp's Boogie Woogie* notamment. Joué piqué, binaire, *forte* et sans accompagnement harmonique, il prépare l'entrée du premier chorus de sax ténor...

Fig. 10-4

5e blues (C)

Ce chorus de Lester Young au sax ténor est un des solos que le "Prez" lui-même cite parmi ses favoris. Nous sommes historiquement au cœur d'une période novatrice extrêmement féconde pour le saxophoniste que l'on s'accorde à mettre au rang des quatre ou cinq musiciens ayant réellement changé la face du jazz.

La simplicité des moyens mis en œuvre en regard du résultat obtenu est étonnante, surtout après une "mise à plat" sur le papier (cf. **Fig. 10-5**):

– si l'on excepte les 2 Ré♯ courts des mesures 4 et 10, le chorus est massivement **diatonique** ;

– il n'utilise **pas de *blue notes*** (les 2 Ré♯ sus-nommés étant plus des appogiatures et notes de passages que de réelles *blue notes)* ;

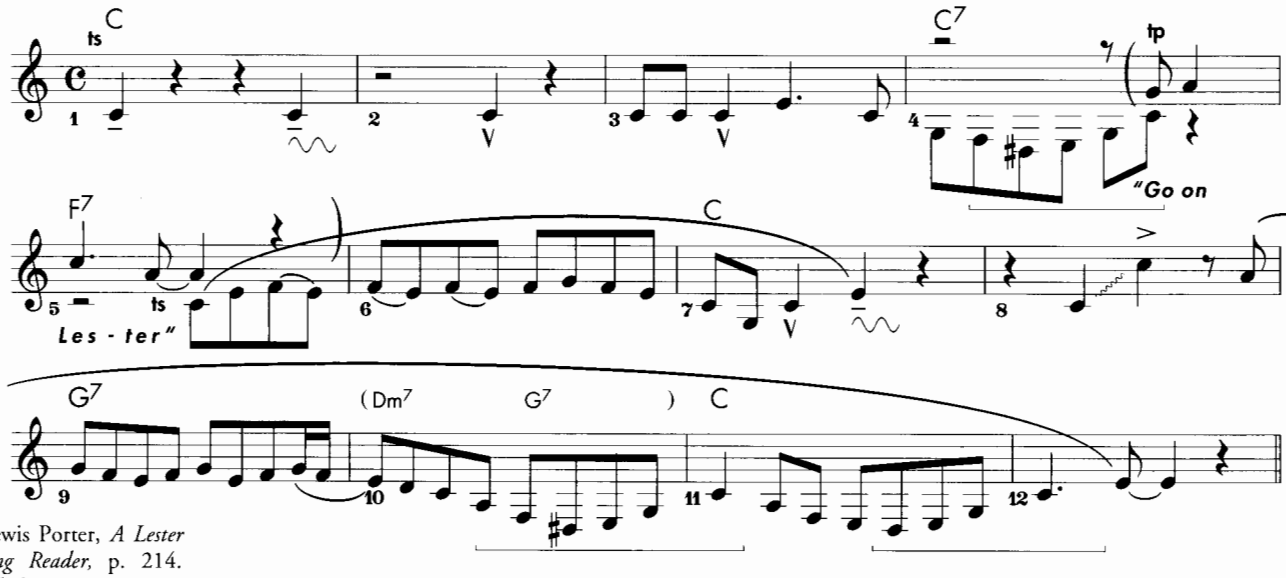
– les notes-pivots importantes, sur lequel Lester insiste, sont toujours les **fondamentales** de chaque accord de ce blues (sur le premier accord de C, on trouve 8 Do ; sur l'accord de F : 5 Fa ; sur l'accord de C : 4 Do ; sur l'accord de G7 : 4 Sol ; sur l'accord de C : 2 Do placés stratégiquement sur le premier temps des 2 dernières mesures ;

– à part la dernière note de la mesure 4 et la toute dernière note de ce chorus, il n'y a **pas de syncopes** entre les temps, presque tous les appuis étant sur le temps ;

– excepté sur le dernier temps de la mesure 9 (sorte de mordant supérieur), il n'y a **pas d'ornements** autour des notes.

Résumons : diatonisme, pas de décorations, pas de *blue notes* sur un blues (!), jeu basé sur les fondamentales, peu ou pas de syncopes ; que d'ingrédients donnés d'habitude comme fondamentaux au jazz sont étrangement absents de ce solo qui paraît bien plat à la lecture de ce catalogue pas très positif ! D'aucuns se demanderont si c'est encore de jazz qu'il s'agit. Mais certaines constatations peuvent être trompeuses, une fois couchées sur le papier : car à l'écoute, le doute n'est plus permis, ce chorus est un des meilleurs exemples de jazz improvisé, on ne ressent aucun manque, le jazz est là, diablement là. La magie de l'instantané fonctionne ici parfaitement. L'élégance, le charme, le goût, mêlés au swing et au *feeling,* tout ce qui échappe à l'analyse est complètement palpable. La parfaite maîtrise du son et des phrasés mélodique et rythmique est aussi aisément tangible. Et la rigueur de l'analyse, après avoir fait semblant de nous mystifier, va nous aider maintenant à abonder dans le sens de la subjectivité de notre enthousiasme…

Fig. 10-5



Ce chorus respecte dans ses grandes lignes les divisions habituelles de la forme du blues avec ses trois grandes phrases, entrecoupées par des respirations :

– 1ère phrase : elle débute sur la fondamentale répétée qui monte ensuite vers la tierce (Do-Mi). Une façon de commencer ses chorus que Lester aime bien, comme le souligne Louis Gottlieb [4]. Le chorus débute sur le premier temps par trois toniques placées

4 Lewis Porter, *A Lester Young Reader,* p. 214. Gottlieb cite trois autres exemples de cette "formule du Do-Mi" : *Pound Cake* (1939), *Lester Leaps In* (1939), *I Never Knew* (1940), tous enregistrés au sein de l'orchestre Basie.

tous les trois temps, suivant un procédé bi-rythmique cher aux *jazzmen* (3 temps contre 4 temps). A la troisième mesure, ces trois Do sont répétés en croches (six fois plus vite) avant la montée sur la 3ce Mi. Ces trois premières mesures sont un majestueux exemple d'autorité rythmique et de contrôle instantané de la situation. Il ne suffisait pas cependant de jouer des notes bien placées, encore fallait-il leur donner vie et personnalité. Ainsi la première noire est jouée à sa pleine valeur sans vibrato, la deuxième noire à sa pleine valeur avec un vibrato lent et léger, la troisième étant raccourcie sans être piquée, pour donner de l'élan et mettre en valeur les trois mêmes notes courtes qui vont suivre (mes. 3). C'est limpide, pur, impeccable, à faire vibrer d'exaltation, puis à complexer tout saxophoniste (ou plutôt tout *jazzman)* sensible et doué.

– 2e phrase : à cheval sur la mes. 4 et 5, dans la respiration qui termine la première phrase, un court motif joué par les trompettes vient exhorter le saxophoniste à continuer de plus belle. Il n'est pas seul, ses camarades l'écoutent et l'encouragent : *"Go on, Lester"* semblent dire ces 4 notes. Il faut entendre avec quelle précision d'horloger amoureux Young encadre ce motif, semble le "détourer" au millimètre, pour se lancer dans une alternance de deux notes (Mi et Fa) qu'il allège ensuite par l'arrivée du Sol à la fin de la sixième mesure (à remarquer le choix répété du Mi♮ [7e Maj.] au lieu de la *blue note* Mi♭ [7e min.], qu'on était en droit d'attendre à ce moment de la grille du blues) et que le piano et la guitare jouent peut-être [4].

– 3e phrase : après l'arpège de l'accord parfait de Do majeur de la 7e mesure, deux temps de silence pour préparer (au milieu de la mesure 8) la 3e phrase commençant en anacrouse par le surprenant et glorieux glissando ascendant d'une octave (de tonique à tonique) : comme le frottement d'une allumette qui va mettre le feu aux poudres en préparant la sinuosité de la splendide longue phrase se déployant sur les quatre dernières mesures dans une sorte de lyrisme feutré. Les deux dernières notes sont jouées avec une retenue pleine de douce émotion. Ces deux dernières notes (Do et Mi) sont un rappel des deux premières d'un chorus qui se mord ainsi superbement la queue. L'impression de continuité, de "suite dans les idées", est donnée aussi par la reprise, décalée d'un demi temps (à la dixième mesure), du motif de cinq notes que l'on trouve à la mesure 4 et qui se reproduit encore en partie à la mes. 11 (ce motif est indiqué les trois fois par des crochets).

4 Malheureusement la mauvaise qualité de l'enregistrement ne permet pas d'en être sûr.

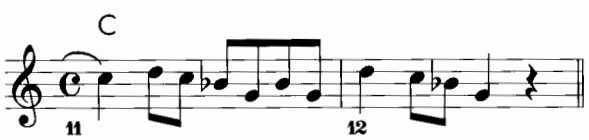
Interlude-accompagnement

Comme pour ne pas rompre trop tôt le charme et laisser le temps à l'auditeur de s'imprégner de la beauté du solo de Lester Young, le chorus suivant ne vient pas de suite. Le *riff* du début A est repris en guise d'interlude pendant 4 mesures, puis va se glisser à l'accompagnement sous le solo de trompette, comme il s'était déjà faufilé sous le solo de piano au 2e chorus.

6e blues (A4)

Chorus du trompettiste Buck Clayton (avec sourdine) qui mord sur l'interlude par une mesure d'anacrouse. Clayton déroule un *riff* sur près de 4 mesures. La finesse de son et la grâce du phrasé sont dans le droit fil du chorus de Lester, même si le trompettiste n'atteint pas tout à fait ici les mêmes sommets (sans vouloir diminuer les mérites de son beau solo). La phrase de fin est superbe [5], s'appuyant sur la 9e Maj. et la 7e min. *(blue note)*...

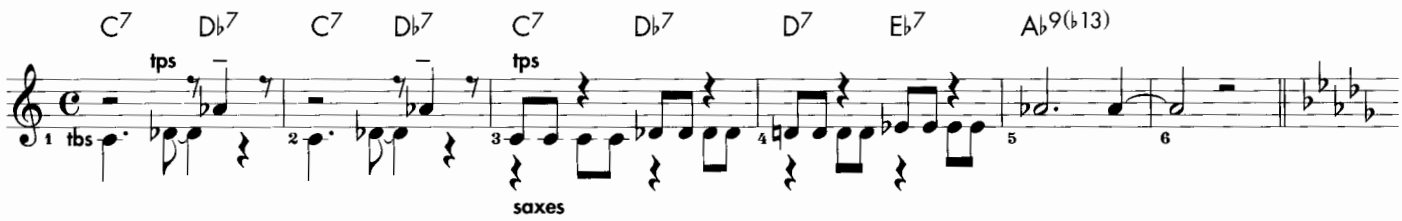
5 Voir au sujet de cette phrase, la similitude mélodique avec la fin du chorus d'Harry Edison (9e blues).

Fig. 10-6

Interlude modulant

Sert de charnière entre les deux grandes parties de cette interprétation. Long de six mesures et modulant au demi-ton supérieur, c'est le seul passage du morceau qui sonne réellement

arrangé, donnant une vraie sensation d'écriture et faisant alterner avec bonheur les trois sections mélodiques. Le reste de l'interprétation pourrait être un *head arrangement.* Cette belle modulation est très astucieuse. Le morceau doit aller de la tonalité de Do Maj. à celle de D♭ Maj. L'harmonie, dans les trois premières mesures semble fortement hésiter par trois fois entre les deux tonalités (C^7 – $D♭^7$ – C^7 – $D♭^7$ – C^7 – $D♭^7$) **6** puis, comme emportée par l'élan, dépasser de deux crans le D♭ à la 4e mes. (D^7 – $E♭^7$) pour retomber sur ses pieds et se stabiliser par une note tenue aux deux dernières mesures (sous un accord de $A♭^7$, dominante de la nouvelle tonalité) qui va permettre l'envolée du deuxième solo de saxo ténor…

6 Les accords de l'ancienne tonique (Do) et de la nouvelle (Ré♭) sont ici naturalisés, "bluesifiés" par l'adjonction d'une 7e mineure (C^7 et $D♭^7$).

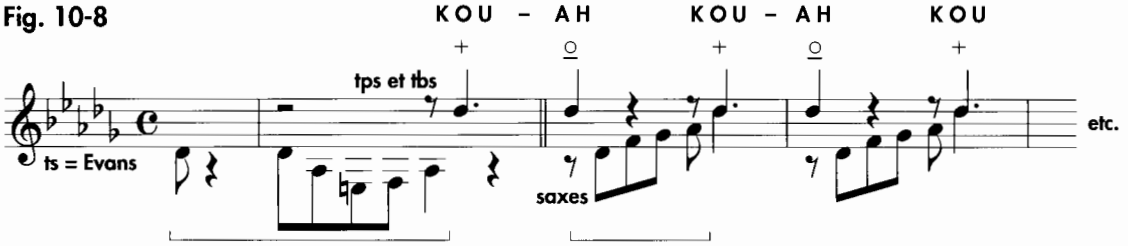
Fig. 10-7

7e blues (D)

Entrée en scène d'Herschel Evans. Les notes tenues par l'ensemble de l'orchestre sur les deux dernières mesures de la modulation ont créé un climat d'incertitude rythmique, mais aussi harmonique, car l'auditeur, qui s'est laissé embarqué juste avant dans une vague chromatique ascendante, ne sait pas encore très bien où l'on va : l'accord de dominante $A♭^7$ étant altéré ($A♭^{7(♭13)}$) et la basse inaudible, il lui faut attendre une ou deux mesures du chorus de ténor pour s'imprégner de la nouvelle tonalité. D'autant que la mise en route du solo de ténor d'Herschel Evans, qui démarre en anacrouse d'une mesure par une phrase montante décalée par rapport au tempo et jouée en arrière, est loin d'être sécurisante pour l'auditeur. Cette phrase donne une impression de flottement rythmique (pas forcément désagréable), qui se prolonge jusqu'à la coupure des trompettes à la mes. 3 sans que l'on puisse dire si le saxophoniste a souhaité jouer délibérément *"out"* rythmiquement ou s'il s'agit d'une imprécision passagère non voulue. La suite du solo est par ailleurs extrêmement swinguante et "accrochée" au temps. Le style du rival de Lester est très différent de ce dernier, le phrasé plus fougueux, tumultueux, syncopé, la sonorité riche, ardente, le vibrato prononcé, certes dans la lignée de Coleman Hawkins, mais dans un style très personnel. Malgré ce monde qui sépare Lester Young d'Herschel Evans, on trouvera cependant certaines similitudes entre les deux chorus de ténor : la mélodie, dans ce dernier chorus, est également largement diatonique, non ornementée et sans *blue notes.* A comparer aussi les deux glissandos ascendants (mes. 5 chez Evans, et mes. 8 chez Young) assez semblables car se terminant chacun sur une tonique aiguë qui est en outre la note-plafond de chacun des chorus. Et puis, comme pour Lester (pas de favoritisme), les trompettes vont intervenir, pour une courte phrase d'encouragement aux mes. 3 et 4 (au lieu des mes. 4 et 5, chez Young). La dernière cellule du chorus annonce bien le *riff* à venir, étant rythmiquement similaire, mis à part la longueur de la première note (voir la **Fig. 10-8**, passages indiqués entre crochets).

8e blues (E)

C'est un chorus d'ensemble de *riffs* de trompettes et trombones *wa-wa* et de saxes en *call & response.* Typique de la manière Basie, c'est le genre de figure dans lequel l'orchestre n'a pas de rival, grâce à l'homogénéité de toutes les sections dégageant une très swinguante jubilation qui fait de ce passage un des points culminants de l'interprétation. Tout le secret de la réussite de ce court *riff* d'une mesure tient dans la façon dont est propulsée en l'air à chaque mesure la première des deux notes aiguës de trompette, celle qui est en syncope, c'est-à-dire la syllabe OU (notée " + "). C'est le seul point où les saxes rejoignent à l'unisson les trompettes. C'est aussi cette syllabe que choisit de ponctuer avec pertinence Jo Jones (caisse claire et cymbale réunies) ce qui la fouette encore et nous donne l'impression d'entendre non plus OU-AH mais KOU-AH. Voici les deux premières mesures de ce *riff* non transpositeur, précédées de la dernière phrase du chorus d'Herschel Evans…

Fig. 10-8



9e blues (F)

Chorus d'Harry "Sweets" Edison avec sourdine *wa-wa,* dans l'esprit du chorus de cornet de King Oliver sur *Dippermouth Blues,* quinze ans plus tôt, prépondérance étant donnée au traitement du son, aux inflexions autour des *blue notes,* à l'expressivité, à la distribution rythmique d'une ou deux notes, plutôt qu'au déploiement savant d'un phrasé mélodico-harmonique.

Remarquons tout d'abord la vive effervescence rythmique du *riff* fixe de saxes en *background,* joué très détaché…

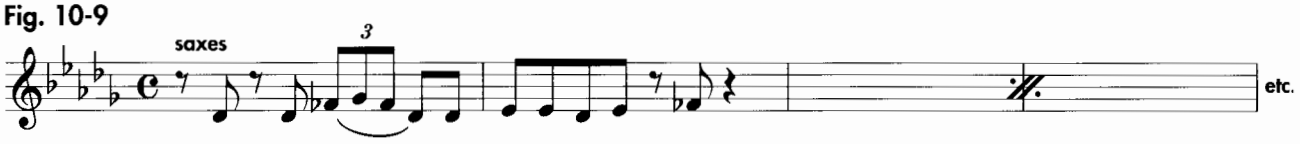
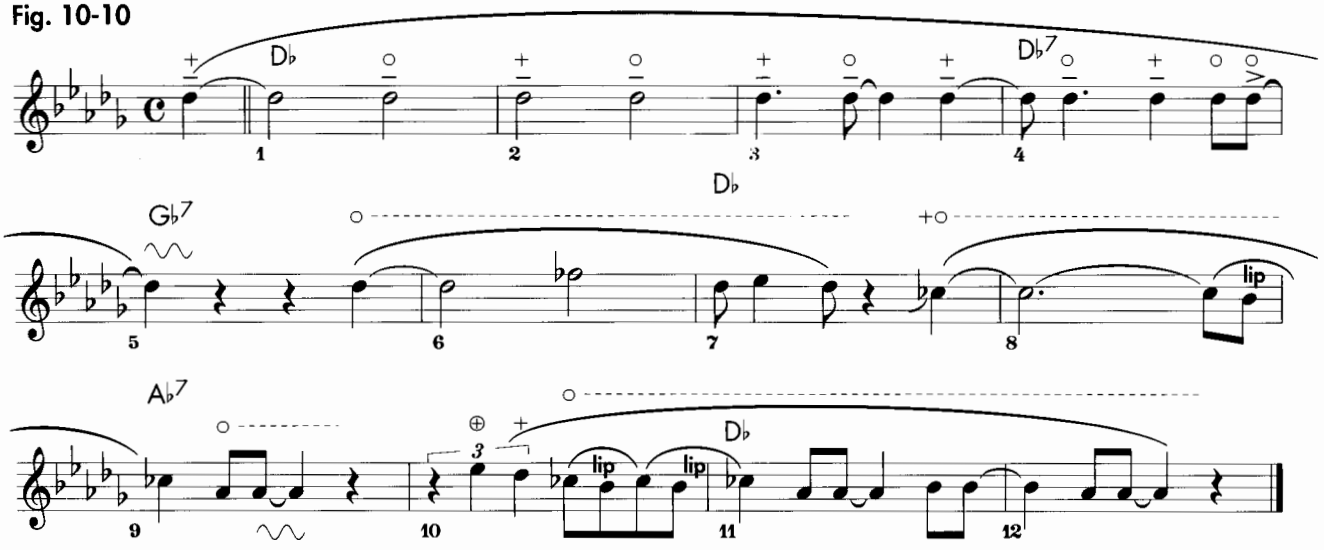
Fig. 10-9

Car c'est le bouillonnement swinguant de ce *riff,* possédant une vive force intrinsèque, qui permet à Harry Edison de jouer sobrement et surtout lui donne la possibilité (sans rien perdre de l'essence rythmique de son jeu grâce à son sens aigu de la mise en place) de supprimer presque toutes les attaques quasi inséparables du jeu conventionnel de l'instrument, sources d'une brillance dont se départent rarement les trompettistes. Transcrivons ce chorus de trompette…

Fig. 10-10



C'est la première séance d'Harry Edison avec le *big band* de Basie et le trompettiste s'intègre d'emblée à l'orchestre avec une intelligence et un à-propos admirables : la totalité du solo découle de ce que l'orchestre a joué **avant** et du soutien des musiciens **pendant** son chorus. Edison, non seulement se fait l'écho du *riff* précédent mais le met en valeur rétrospectivement : il jaillit de l'ensemble en reprenant au vol les OU-AH de trompettes, et leur donne des ailes en les étirant. L'effet est stupéfiant.

Le matériel mélodique est réduit : ambitus d'une sixte mineure, et seulement six notes utilisées. Le chorus commence (comme celui de Lester) sur la tonique, et Edison insiste sur cette

note douze fois (contre six fois seulement chez Young) avant de se décider à la lâcher, après lui avoir fait subir les derniers outrages en la tordant dans tous les sens et en bousculant le débit à partir de la troisième mesure (un couple accélération/décélération inattendu). L'analyse permet de démontrer l'excellence de la construction rythmique des six premières mesures : prenons la croche comme unité de longueur et livrons nous au jeu des comparaisons…

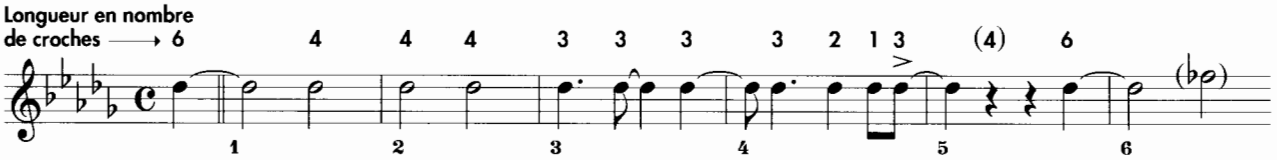
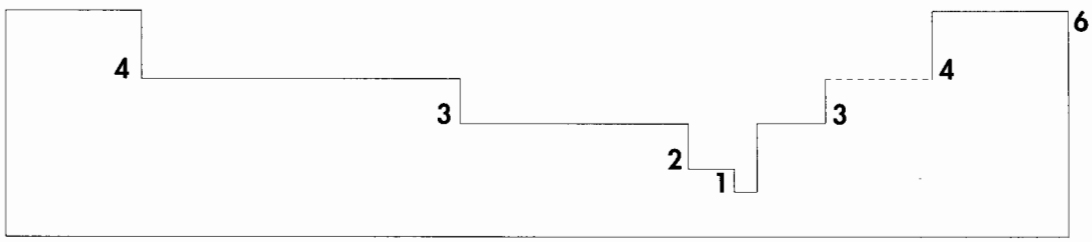
Fig. 10-11

Il n'y a pas de lacets : une descente en pente douce, suivie d'une remontée plus abrupte comme le montre mieux encore le graphique ci-dessous…

Fig. 10-12



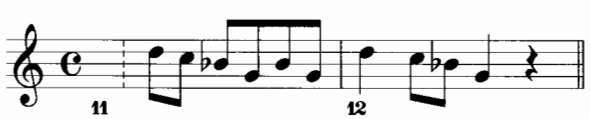
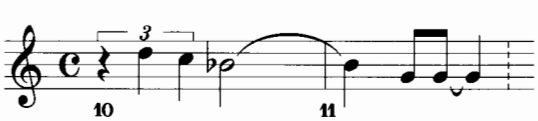
La longueur de chaque même note jouée décroît donc continuellement en douceur jusqu'aux deux tiers de ce passage, la note la plus courte étant alors une croche. Comme appui au nouvel étirement des longueurs, le trompettiste met avec à propos un accent sur la première note qui amorce l'ascension (dernière croche de la mesure 4). A remarquer que toute la phase descendante est une alternance de OU et de AH (fermé " + " et ouvert " o ") alors que la phase ascendante, d'un caractère plus persuasif, n'est constituée que de AH (ouvert).

Le découpage régulier sur le temps fort des mesures 1 (3e temps) et 2 (1er et 4e temps) se justifie, nous l'avons vu, par le contraste ainsi créé avec le même motif de trompette *wa-wa* joué pendant le chorus antérieur. Ajoutant à la réitération obsédante d'une seule note, le côté tendu, urgent, qui devient plus oppressant au fur et à mesure que le temps passe, est généré par l'absence totale de respiration du trompettiste. Cette respiration arrive enfin (pendant 2 temps à la mesure 5), libératrice et décontractante, mais Edison surprend tout son monde en insistant à nouveau une toute dernière fois sur la même note, plus vibrante et dramatique que jamais (ce dernier Réb de la série est aussi long que le premier : trois temps) [7]. Ces six premières mesures offrent un bel exemple d'invention et de diversité rythmique spontanée.

Ensuite, contrairement à ses collègues saxophonistes, Harry Edison va beaucoup utiliser les *blue notes* : celle du IIIe degré (Fab, une seule fois) et surtout celle du VIIe degré (Dob) qu'il pousse à la plainte en la triturant (aux lèvres) par en dessous, des mesures 7 à 11, spécialement aux passages indiqués *lip*. A noter le côté "monologue parlé" de tout ce chorus dont l'animation expressionniste donne une convaincante impression d'éloquence. Certainement le solo le plus "idiomatiquement blues" de cette interprétation.

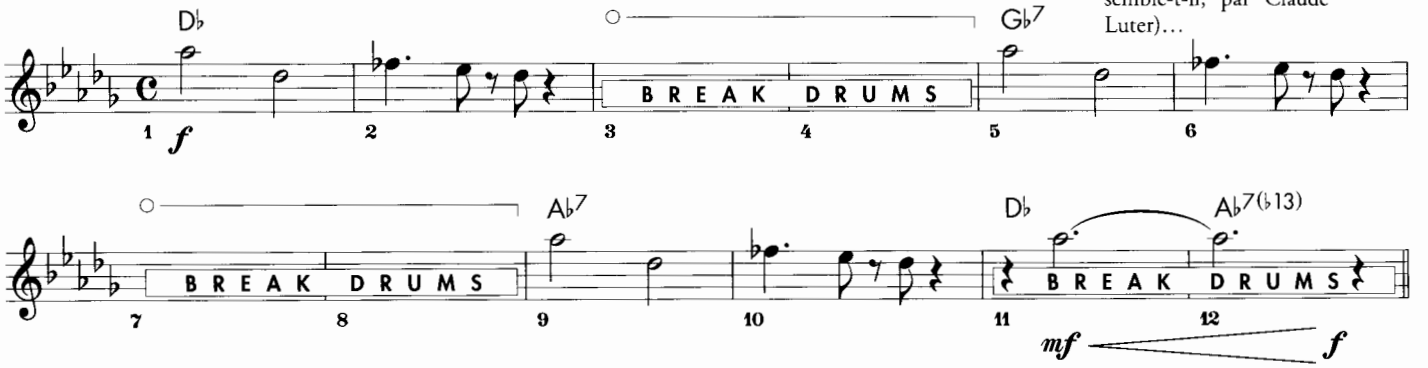
On peut trouver quelques similitudes entre les deux chorus de trompette pourtant si différents (comme nous avons pu le faire pour les deux chorus de saxes). Par exemple, le choix des notes indiquées entre crochets mes. 10 et 11 du chorus d'Edison se retrouve (une fois la transposition effectuée) chez Buck Clayton aux mes. 11 et 12 (**Fig. 10-6**), avec une utilisation rythmique différente. Le squelette de cette ligne mélodique descendante de 4 notes donne (par rapport à chacune des tonalités) : 9e, fondamentale, 7e min, 5te. Transposons les deux fragments en Do et retirons chez Edison les inflexions *(bends)* de la mesure 10 (marquées *lip)*, pour les besoins de la démonstration…

7 Dans une analyse longue et fouillée d'un passage assez court, l'analyste semble étirer considérablement la durée. Or il faut aussi au lecteur un important laps de temps pour lire le texte puis en saisir toutes les intentions. Ce dernier est donc toujours surpris et souvent déçu en écoutant la première fois le motif en question qui lui paraît soudain extrêmement bref en regard de cette longue somme d'informations. Le contact ne pourra se faire entre l'analyste et celui qui reçoit cette analyse (j'allais dire, celui qui la subit) que si le lecteur se met au diapason de l'écoute microscopique, cent fois recommencée par l'auteur.

Fig. 10-13 Clayton

Edison

10e blues G1

C'est un *chase* en 2/2 entre l'ensemble de l'orchestre qui lance un *riff* de 2 mesures et la batterie de Jo Jones qui improvise des réponses (essentiellement sur les peaux) toutes les 2 mesures. Dans le deuxième *break*, il semble que ce soit Jo Jones qui se laisse aller à pousser des "aaaah" libérateurs. C'est en effet traditionnellement l'approche de la délivrance, l'instant où l'on s'ébroue, où l'on se relâche avant le dernier chorus dans lequel on va "mettre la gomme" avant de "rentrer à la maison" *("goin' home"* disent souvent les musiciens américains [8]).

Fig. 10-14



Dans le dernier *break* de batterie (mes. 11 et 12), l'ensemble de l'orchestre joue une note tenue *(flare)*, qui annonce le chorus final *(out* chorus) [9].

8 Dans un sens similaire, en France et spécialement dans le jazz traditionnel, on désigne le thème qui est destiné à être récapitulé une dernière fois sous le terme imagé de "terre promise" (expression inventée, semble-t-il, par Claude Luter)...

9 Ce procédé du *flare*, avant le dernier chorus, est très utilisé dans le jazz traditionnel.

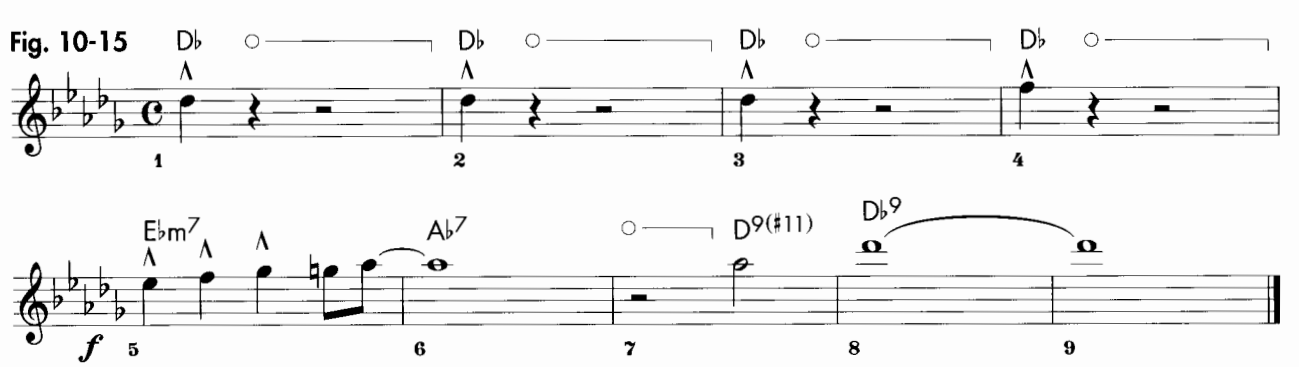
11e blues G2

Dans ce dernier blues on retrouve le *riff* d'ensemble précédent mais il n'y a plus de *chase* en 2/2 avec Jo Jones, qui reprend maintenant son rôle de tempiste efficace, en augmentant l'accentuation du contretemps et en "poussant" sur les cymbales. Le *riff* de la **Fig. 10-14** est joué tout du long, avec aux mesures 11 et 12, toujours sous-tendue par un *break* de batterie, la même note tenue d'ensemble que dans l'avant-dernier chorus, mais cette fois pour annoncer la coda.

Coda

La coda, longue de 9 mesures (donc pas carrée) est encore dévolue à Jo Jones qui improvise 4 mesures en *stop time* puis continue sous la cadence II – V – I finale et l'accord tenu. L'ensemble, mené par les trompettes, ponctue le premier temps des quatre premières mesures avant d'effectuer une montée du IIe au Ve degré (mes. 5 à 6). Cette montée est une figure souvent jouée en ligne de basses sur un II – V ; elle est d'ailleurs doublée ici par le contrebassiste. Ensuite c'est la résolution mélodique dominante-tonique avec tenue de la tonique pendant les deux dernières mesures...

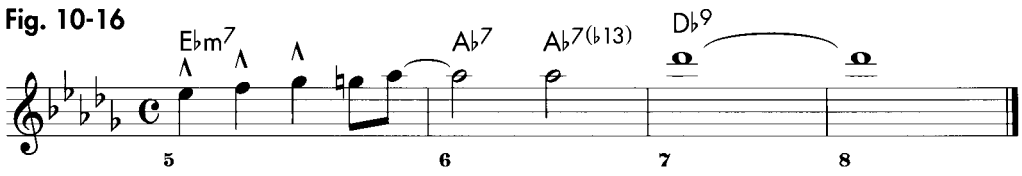
Fig. 10-15



A première vue et sans réfléchir, dans cette coda pas carrée, on a l'impression que c'est la dernière mesure qui est de trop, même s'il est logique que le repos final se fasse sur deux

mesures plutôt que sur une mesure *(turnaround* féminin). Mais en observant attentivement les cadences harmoniques, on s'aperçoit que l'excroissance vient de la mesure 7. En effet la logique de la conjonction mélodico-harmonique et métrique aurait du amener ceci à partir de la mesure 5...

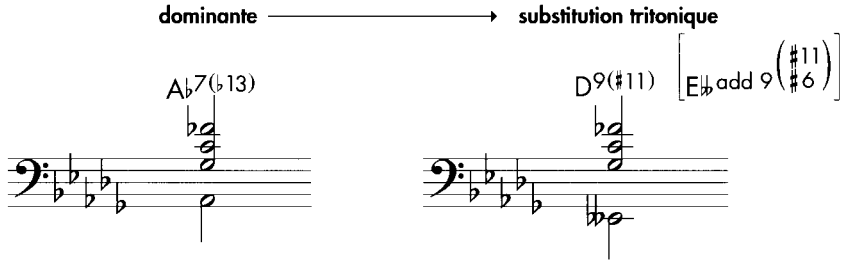
Fig. 10-16



...mais on aime parfois donner de l'amplitude aux codas, par l'augmentation au double du dernier *turnaround* ou par l'adjonction d'un point d'orgue **10** par exemple. Ici l'arrangeur a choisi à la mesure 7, d'allonger la dominante, pour retarder la cadence finale. Tout d'abord par 2 temps de silence, puis par le biais de la substitution tritonique de l'accord de dominante : le $A\flat^{7(\flat 13)}$ normal, va devenir (par un simple déplacement de basse sur le Mi♭) un accord de sixte augmentée muni d'une 9e Maj. (et d'une 11e aug. à la mélodie). On chiffre ce dernier accord enharmoniquement $D^{9\ (\sharp 11)}$, au lieu du véritable chiffrage, proprement illisible, surtout en situation de jeu : $E\flat^{add\ 9(\sharp 6,\ \sharp 11)}$...

10 Voir p. 47.

Fig. 10-17



SYNTHÈSE

On constate plusieurs choses :

1) Continuité dans l'arrangement

Spécialement dans la première partie : les quatre premiers chorus sont "chaînés" : le premier *riff* A **11** de saxes sert de lien aux trois premiers chorus, on le trouve tout d'abord au *lead,* puis immergé pendant deux chorus à l'état de *background.* Le troisième chorus est lié au quatrième par une sorte de petit "préavis" de 2 mesures donné par les trombones qui avertissent ainsi qu'ils vont envahir le quatrième chorus. Ensuite seulement, il y a rupture par un premier interlude qui annonce le solo de Lester Young. Mais le *riff* A du début réapparaît comme interlude pour encore se glisser sous le chorus de Buck Clayton qui termine la première partie de ce morceau. Dans la deuxième partie, le *riff* G est joué pendant 2 chorus à la fin.

11 Voir pour la compréhension de cette synthèse le diagramme de la p. 113.

2) Grande variété dans l'arrangement

– deux grandes parties dans deux tons différents : Do et Ré♭ ;

– quatre articulations utilisées : deux interludes de 4 mesures, un interlude modulant de 6 mesures, une coda de 9 mesures ;

– six variations arrangées différentes sur le blues en comptant le thème principal (A1, A3, B, E, G1, G2). Ces variations utilisent des procédés multiformes : *riffs* d'ensemble G1, G2 ou de sections (A1, E), fragmentation, alternance de sections mélodiques (A3), intégration d'un court solo (B), procédé du *call & response* (E), du chase (G1), contrepoint (A3) ;

– cette variété se montre aussi clairement dans l'utilisation inventive d'un simple *riff*, qui par essence est répétitif et peut même engendrer la monotonie s'il est mal employé ; le *riff* A est utilisé de quatre façons différentes : comme thème principal (A1), comme *background* derrière deux chorus (Basie [A2] et Clayton [A4]), comme contrepoint derrière un autre *riff* (A3) et comme deuxième interlude entre C et A4.

3) Homogénéité, équilibre entre les deux grandes parties

Ces deux parties distinctes (dans deux tonalités différentes, rappelons-le) sont séparées par un efficace interlude modulant de 6 mesures. Elle sont à peu près d'égales longueurs : la première partie, jusqu'à A4 compris, est longue de 1'23, la deuxième, après la modulation, fait 1'29. La sensation d'équilibre entre ces deux parties est donnée par la distribution symétrique des chorus entre les saxes et les trompettes :

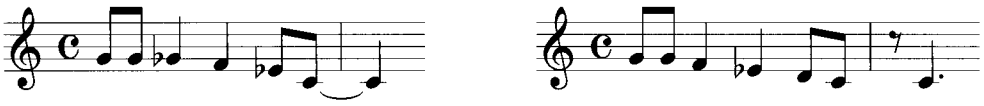
– 1ère partie en Do : 1 chorus de sax-ténor (Young) ; 1 chorus de trompette (Clayton) ;
– 2e partie en Ré♭ : 1 chorus de sax ténor (Evans) ; 1 chorus de trompette (Edison).

ANALYSE COMPARÉE

Il est très difficile de connaître exactement l'origine des *riffs*, même des plus fameux. Souvent inventés dans le feu d'une *jam session*, ils font partie d'un patrimoine commun, d'une "tirelire" dans laquelle toute la "famille du jazz" va puiser sans se poser de questions. Count Basie ne fait pas exception à cette pratique courante et comme il utilise plus de *riffs* que quiconque au pays du swing, ses "emprunts" sont extrêmement fréquents, bien que l'utilisation qu'il en fasse soit généralement supérieure à celle de ses prédécesseurs.

Deux des *riffs* de *Swinging the Blues* se trouvent déjà dans *Hot and Anxious* un morceau enregistré par Fletcher Henderson le 19 mars 1931 et composé par son frère, le pianiste Horace Henderson. Le premier *riff* principal de cette interprétation correspond au premier *riff* principal A1 de *Swinging the Blues*, même s'il est légèrement différent...

Fig. 10-18 ***Hot and Anxious*** ***Swinging the Blues***



Toujours dans *Hot and Anxious*, le *riff* qui forme l'interlude de quatre mesures [12], après le premier thème, se retrouve, à la note près cette fois, dans le dernier *riff* de *Swinging the Blues* (G1 et G2). Mais ce *riff* a été en fait inventé par Louis Armstrong en 1929 dans le dernier chorus de sa version de *St. Louis Blues*.

Dans *Froggy Bottom*, enregistré le 4 mars 1936 par Andy Kirk et son orchestre (incidemment originaire de Kansas City), on trouve aussi un *riff* en *call & response* (tp, saxes) qui s'apparente au *riff* F de *Swinging the Blues* et qui sera repris à nouveau par Dizzy Gillespie au début de son arrangement de *Little John Special* enregistré par Lucky Millinder le 29 juillet 1942 [13].

Après avoir écouté une version radiophonique de *Swinging the Blues*, en direct du *Famous Door* de New York, datant de juillet 1939, nous avons pu constater (comme il fallait s'y attendre) que la version jouée en public est bien plus étoffée que celle présentée dans le cadre étroit du 78 tours. La version *live* fait 4 minutes. L'ordre des solos est le même, bien que le solo de Basie ait disparu, mais les solistes prennent deux à trois chorus chacun et Buddy Tate a remplacé Herschel Evans prématurément disparu quelques mois plus tôt. Buck Clayton et Harry Edison improvisent différemment. Lester Young, qui prend trois chorus, commence le premier par la même phrase de 4 mesures transcrite **Fig. 10-5**, puis change. De nouveaux *riffs* ou de nouvelles ponctuations sont installés en *background* dans les chorus. D'autres variations arrangées sont introduites entre les chorus d'Edison et l'avant dernier blues G1. La coda est prolongée d'une mesure et un temps.

12 Pour l'anecdote, après cet interlude, vient un autre *riff* (dont ce n'est pas la première utilisation) rendu très fameux par la version qu'en a donnée Glenn Miller en 1939 sous le nom d'*In the Mood*.

13 Un autre *riff* de cette interprétation deviendra célèbre, comme base du morceau *bebop* "*Salt Peanuts*".

Ayant comparé le découpage d'une centaine de faces de Count Basie des années 30-40, nous avons pu constater l'étonnante diversité dans l'ordonnancement de chaque interprétation. Aucune ne suit un schéma préconçu, la variété est de rigueur, même si la structure de la plupart des thèmes tourne autour du blues de 12 mesures et de l'inévitable 32 mes. AABA. La succession des thèmes, des chorus et des articulations, ainsi que l'utilisation de nombreux procédés varient en fonction de chaque morceau, dans un seul souci d'efficacité et de richesse musicale.

CONCLUSION

Exemple de jazz sans problèmes et dont l'apparente simplicité semble aller de prime abord à l'encontre d'une analyse intéressante ou simplement consistante. Cependant ,après plusieurs écoutes attentives et une réflexion analytique, se révèlent, outre la beauté des chorus, une cohésion générale, un équilibre structurel, une intelligence du jazz, une richesse, un fort esprit de groupe et une sorte d'idéal musical chez les musiciens, en tous points dignes d'admiration. L'auteur est lui-même tout étonné d'avoir pu, sans se forcer, trouver la matière à 14 pages d'analyse !

On peut considérer *Swinging the Blues* comme un *standard* du jazz classique, puisqu'en dehors de la dizaine d'enregistrements par Basie lui-même, il fut régulièrement mis sur disque, depuis 1938 jusqu'à nos jours, l'une des dernières versions semblant être celle du chanteur Mel Tormé en 1990. Voici une liste des principaux enregistrements de ce morceau (le nom des interprètes est suivi de l'année) :

Pierre Allier 40 • Count Basie 38.39.41.47.57.58.58.60.67 • Ruby Braff 54 • Casa Loma Orchestra 44/46 • Buck Clayton 59.61.66.67 • Al Cohn 55 • Nat King Cole 44.40's • Wally Fawkes 56 • Von Freeman 75 • Stan Greig 57 • Harlem Blues and Jazz Band 80.81 • Gene Harris c88 • Günter Hörig 62 • Jazz at the Boston Arts Festival 54 • Jazz Festival 74 • Jazz From a Swinging Era 67.67 • Jazz Today Unit 56 • Jimmy McGriff 66 • Jay McShann 76 • Nice All Stars 74 • André Persiany 58 • Paul Quinichette 54 • Buddy Rich 48 • Max Roach 57 • Shorty Rogers 54 • Howard Rumsey 57 • Shirley Scott 67 • Eddie South 47 • Buddy Tate 76 • Clark Terry 81.86(Red Mitchell).89 • Sonny Thompson 72 • Mel Tormé 90 • Earl Warren 85 • Benny Waters 60.c61 • Putte Wickman 56 • Dempsey Wright 58.

➤ A lire

Concernant cette période de l'orchestre de Count Basie et de ses solistes on lira avec profit les analyses contenues dans les ouvrages suivants :

Analyse musicale

HODEIR (André), *Jazzistiques,* Roquevaire, Parenthèses, 1984, Collection *Epistrophy,* pp. 83-92.

PORTER (Lewis), *A Lester Young Reader,* Boston, Twayne Publishers, 1985.

SCHULLER (Gunther), *The Swing Era : the Development of Jazz,* New York, Oxford University Press, 1986, pp. 222-262, 547-562.

Bibliographies

BASIE (Count) & MURRAY (Albert), *Good Morning Blues,* New York, Random House, 1985.

DANCE (Stanley), *The World of Count Basie,* New York, Charles Scribner's sons, 1980.

WELLS (Dickie) & DANCE (Stanley), *The Night People : The Jazz Life of Dickie Wells,* Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, (1/1971).

CLAYTON (Buck), *Buck Clayton's Jazz World,* New York, Oxford University Press, 1986.

Discographie

SHERIDAN (Chris), *Count Basie : A Bio-Discography,* Westport, Conn, Greenwood Press, 1986.

11

Transcription disque / partition

PRÉAMBULE

Ce chapitre est certainement le plus essentiel des deux volumes de ce *"Jazz mode d'emploi"*. On n'insistera jamais assez sur l'importance capitale de transcrire soi-même d'après un disque les expositions de thèmes, l'accompagnement (harmonie, partie de basses) et les solos. **Tous** les plus grands jazzmen se sont livrés à cet exercice **in-dis-pen-sable.** Rien n'est plus bénéfique, pour comprendre les mécanismes du jazz, les accents propres à cette musique et le style des grands musiciens que la traditionnelle transcription [1], qui par la même occasion (si elle est pratiquée régulièrement) va vous forger une oreille à la fois robuste et fine.

Si vous n'êtes pas très habile à cet exercice, commencez par des choses faciles *(gospel, dixieland, rythm'n' blues)* où les temps sont bien marqués et les accords simples, à trois ou quatre sons, sans superstructures. Choisissez plutôt des tempos lents : vous ferez vite des progrès et pourrez passer bientôt à des saisies d'interprétations plus complexes. Un problème se pose, cependant : celui de pouvoir vérifier la justesse de vos relevés. Il existe dans le commerce des recueils de transcriptions qui, malheureusement ne sont pas tous fiables. Vous trouverez au chapitre Bibliographie une petite liste des meilleurs recueils disponibles. Si vous pouvez vous procurer les disques où figurent les versions enregistrées correspondant à ces relevés, faites votre propre transcription, puis comparez avec celle du commerce dont vous êtes sûr. C'est la seule façon de vérifier vos progrès, à moins de vous faire corriger par un bon musicien de vos amis.

Nous étudierons ici la transcription minimum permettant l'exposition du thème, l'improvisation et l'accompagnement, aux membres d'une petite formation de jazz, ce que les américains appellent une *"lead sheet"*: la mélodie et les accords chiffrés (plus éventuellement les paroles) [2].

1 Synonymes usuels : repiquage, relevé, saisie.

2 Voir un exemple de *lead sheet* p. 74, **Fig. 6-3**.

MATÉRIEL ET OPÉRATIONS PRÉALABLES

Matériel : un clavier, une chaîne hi-fi avec platine disques à vitesse réglable et un magnétophone [3]. L'idéal est de posséder un magnétophone à bande à 3 vitesses 4.75, 9.5 et 19, mais 2 vitesses suffisent.

3 Il existe maintenant un petit appareil très pratique, l'U4 Akaï qui permet d'enregistrer 7 secondes de musique que l'on peut faire défiler en boucle. La particularité importante de l'U4 est de pouvoir faire varier la vitesse vers le haut ou le bas jusqu'à l'arrêt complet sur chaque note (en pas à pas), tout en gardant les sons à la hauteur d'origine.

1) Enregistrez le morceau que vous voulez transcrire, sur votre magnétophone réglé sur la vitesse intermédiaire 9.5.

2) Vérifiez si votre clavier est parfaitement accordé avec le passage que vous repiquez. Sinon, deux solutions s'offrent à vous :

– votre clavier est électrique : vous pouvez généralement en faire varier l'accord instantanément à l'aide d'un curseur ;

– vous avez un piano acoustique dont l'accord est immuable : vous devez donc faire varier la vitesse de votre électrophone avant l'enregistrement sur magnétophone.

Admettons cependant qu'après ces deux opérations vous entendiez votre morceau dans la tonalité de Si Maj. C'est une tonalité extrêmement rare en jazz, exception faite d'interprétations entièrement vocales ou à base de guitares. Il y a peu de chance que des instruments à vent l'emploient, surtout pendant les passages improvisés. Donc ce morceau a été enregistré avec un diapason trop haut ou trop bas ou bien par la suite repiqué à une mauvaise vitesse. Il y a de fortes chances pour que le ton réel soit Si♭ ou Do, deux tons très employés dans le jazz. Comment être sûr de l'un ou de l'autre ? Il vous suffira, je pense, d'écouter les autres morceaux de la même séance composant le disque, d'en chercher les tonalités et de faire des comparaisons. Généralement, par déduction, vous trouverez la bonne solution. Les tonalités avec des bémols sont les plus employées, celles avec des dièses sont peu fréquentes mis à part Sol Maj.

Voici, pour vous aider, un rappel d'ordre approximatif de fréquence des tonalités usitées :

– majeures : F, B♭, E♭, C, G, A♭, D♭ ;

– mineures : Fm, Dm, Cm, Gm, Am, E♭m, B♭m, Em.

3) Cherchez de quelle manière commence le morceau. Dans environ 80 % des cas, on trouve une introduction (généralement de 4 ou 8 mesures) avant le(s) thème(s). Si le morceau démarre en anacrouse (avant le 1er temps de la 1ère mesure), celle-ci est jouée habituellement par un instrument seul. Quand la section rythmique entre, vous pouvez alors compter le 1er temps du thème. Certains couplets sont joués en guise d'intro, hors tempo. Vous repérerez certainement le début du refrain là où commence le tempo régulier.

4) Trouvez la structure des thèmes. Une fois que vous avez repéré où débute l'exposition d'un thème, comptez-en le nombre de mesures et la structure. Ex. : 32 mesures AABA (voir Chap. 1 du Vol. 1). Cette structure et son nombre de mesures seront en principe toujours les mêmes pour les différents solos. Vous pouvez aussi repérer le nombre de chorus de chaque musicien et la récapitulation du thème. Attention aux interludes et à la coda éventuelle qu'il vous faudra peut-être analyser et transcrire.

Truc de transcription

Quand on n'est pas sûr du relevé d'un passage mélodique, harmonique ou d'une note de basse, il suffit souvent d'aller voir plus loin : dans le cas d'un passage situé dans une phrase A d'un AABA, cette phrase étant répétée trois fois, on peut généralement trouver un passage plus clair plus loin. Pour un passage litigieux situé dans le pont B, joué une seule fois dans l'exposition du thème, vous pouvez aller chercher la probable récapitulation du thème après les chorus.

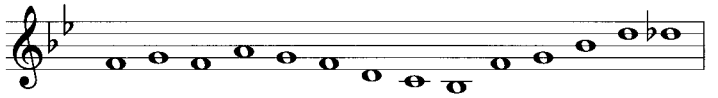
Vous êtes prêt maintenant pour la transcription proprement dite. Pour cela vous avez besoin de papier à musique, d'un crayon et d'une gomme (l'outil primordial !).

TRANSCRIPTION DE LA LIGNE MÉLODIQUE

C'est ce qu'il y a de plus facile ; pour les débutants ayant des problèmes d'écriture rythmique, voici le meilleur procédé [4] :

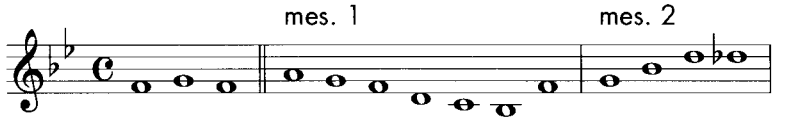
4 Nous nous sommes inspirés pour ce paragraphe de l'appendix III de *The Jazz Language* par Dan Haerle, Lebanon, USA, Srudio 224, 1980.

1) Écrire, en s'aidant du clavier, la hauteur des notes telles qu'on les entend, sans tenir compte ni de la durée de chacune ni des barres de mesures, comme ceci, dans cet exemple fictif...

Fig. 11-1

Si la rapidité du tempo et le flot du discours mélodique vous empêchent de bien percevoir chaque note, la vitesse inférieure de votre magnétophone (4.75) va vous aider à y voir clair : en effet, cette vitesse est exactement la moitié de la vitesse intermédiaire 9.5, donc le tempo sera réduit de moitié et les notes de la mélodie resteront dans le même ton mais transposées à l'octave inférieure. La transcription deviendra alors très facile, surtout s'il s'agit d'instrument de tessiture aiguë comme la trompette ou le saxo alto.

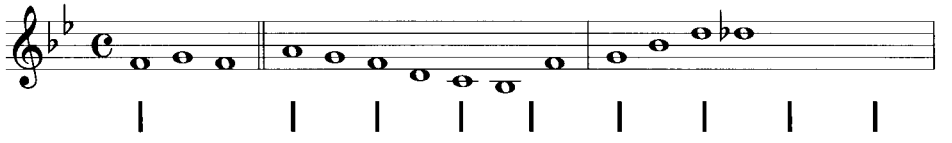
2) Ensuite seulement on peut localiser les barres de mesure en déterminant quelles notes tombent sur les premiers temps de chaque mesure. Écrire alors les barres de mesures comme ceci...

Fig. 11-2

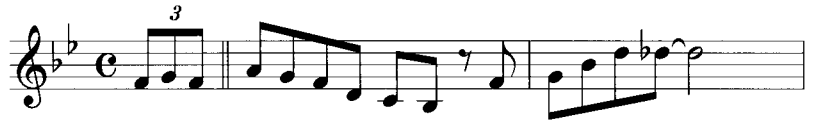


3) Localiser ensuite les autres temps de la mesure en marquant en dessous de l'exemple ci-dessus l'endroit où chaque temps se place (à l'aide de petits bâtonnets verticaux) par rapport aux notes déjà écrites, ainsi...

Fig. 11-3

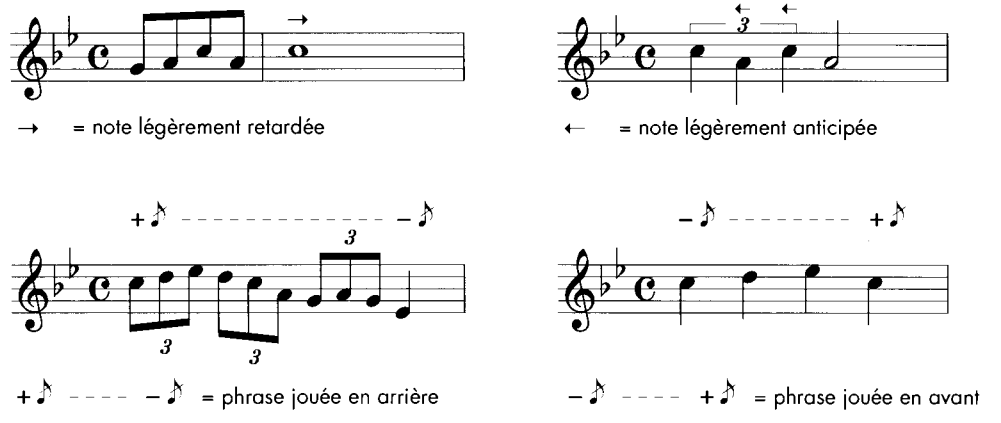


4) Ce qui vous aidera à écrire la transcription définitive de la mélodie...

Fig. 11-4

Important : pour les conventions d'écriture rythmique du jazz voir le Chap. 7 "Articulations".

Pour les notes ou les phrases qui sont jouées légèrement en avant ou en arrière, voici un système de notation couramment employé dans les meilleurs recueils de transcriptions...

Fig. 11-5



Après le repiquage de la ligne mélodique, il vous faudra transcrire les harmonies. Pour cela, vous devrez commencer par relever la ligne de basses…

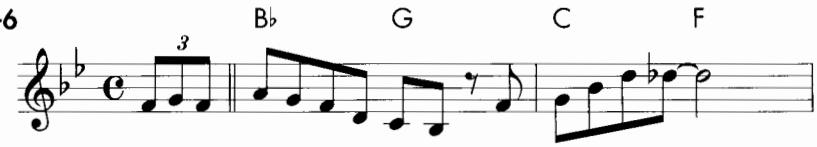
TRANSCRIPTION DE LA LIGNE DE BASSES

Deux solutions s'offrent à vous : soit transcrire la partie de basse dans son intégralité, sur une portée séparée en clé de Fa, soit dans le cas d'une transcription minimum ici étudiée, transcrire les basses importantes [5].

Certains enregistrements anciens (datant de l'époque de la bonne vieille contrebasse non amplifiée) rendent malheureusement les notes presque inaudibles. On distingue surtout la couleur du son et la pulsation beaucoup mieux que les notes réelles qui, plus elles sont graves, moins elles sont perçues. C'est là que le magnétophone va encore intervenir avec cette fois sa vitesse supérieure (19). Elle nous permet d'entendre clairement les notes de basse à l'octave du dessus. Le seul inconvénient étant que la vitesse, elle aussi, est doublée.

Souvent pour l'exposition du thème, le bassiste joue un temps sur deux, sauf évidemment si l'on rencontre un accord par temps, et l'écoute attentive du piano ou de la guitare vous renseignera alors sur la durée de chaque accord.

Dans notre exemple fictif, admettons que vous ayez découvert un accord tous les deux temps. Écoutez alors la note de basse sur le premier et troisième temps de chaque mesure et notez-la au-dessus de la portée comme ceci…

Fig. 11-6

Ayant relevé les deux extrémités de notre morceau (partie haute et partie basse), nous allons pouvoir passer à la transcription des accords, partie intermédiaire découlant des deux autres.

5 N'oubliez pas que le système de chiffrage composé vous permet d'inclure la basse dans la notation quand elle est différente de la fondamentale (voir *Jazz mode d'emploi,* Vol. 1, p. 22).

TRANSCRIPTION DES ACCORDS

Attention au défaut qui consiste à vouloir trop en mettre et à rendre la partition illisible pour cause de surcharge. Il faut éluder certains accords de passages ou certaines superstructures que l'accompagnateur compétent rajoute de lui-même pour enrichir les accords de base. Seuls ces accords de base sont nécessaires, surtout dans le cas d'une interprétation en petite formation où une grande liberté est laissée aux musiciens. La vision des choses est différente dans le cas d'un arrangement précis où tout est écrit, créant ainsi une plus grande contrainte.

Il est aussi préférable de bien avoir dans l'oreille les suites harmoniques clés les plus fréquentes du jazz (II – V, II – V – I, anatoles, christophes, escabeau, les principaux *turnarounds,* ponts, etc. [6]) qui vous aideront, une fois repérés, à transcrire très vite des pans entiers d'accompagnement harmonique.

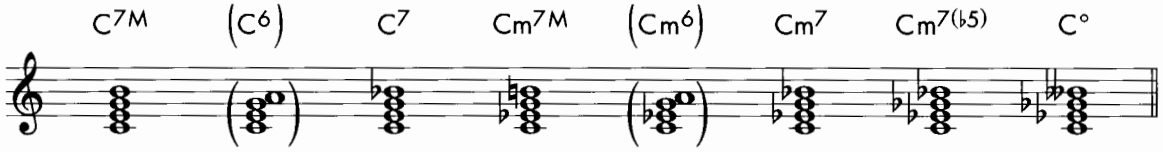
6 Voir *Jazz mode d'emploi,* Vol. 1, Chap. 9 et 10.

Si votre oreille non exercée ne vous permet pas pour l'instant de trouver chaque accord, tout n'est pas perdu et il vous faudra être ordonné, rationnel et procéder par élimination. Voici quelques éléments de méthode.

Tout d'abord, ne pas perdre de vue qu'une note de basse n'est pas forcément la fondamentale d'un accord, ce qui, me direz-vous, complique drôlement la tâche ! Calcul des probabilités : dans le jazz, il y a quand même 80 % de chances pour que la note de basse soit la fondamentale, il reste donc 20 % pour les autres solutions. Dans l'ordre de fréquence, c'est la 5te qui vient ensuite (10 %), la 3^{ce} (5 %), la 4te (3 %) et la 7^{e} (2 %). Pour commencer nos recherches, nous ferons donc comme si note de basse = fondamentale.

Pour mémoire, voici en Do les six familles d'accords principales (à quatre sons) qu'on peut trouver sur la même fondamentale…

Fig. 11-7



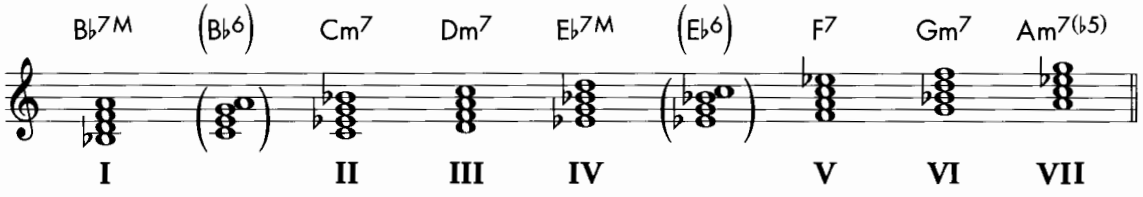
Classons ces accords par catégorie d'intervalles…

- Niveau des 3ces :
  - accords avec 3ce Maj. : C7M (ou C6) et C7 ;
  - accords avec 3ce Min. : Cm7M (ou Cm6), Cm7, Cm7(♭5), C°.
- Niveau des 5tes :
  - accords avec 5te juste : C7M (ou C6), C7, Cm7M (ou Cm6), Cm7 ;
  - accords avec 5te dim. : Cm7(♭5), C°.
- Niveau des 7es :
  - accords avec 7e Maj. (ou 6xte Maj.) : C7M (ou C6), Cm7M (ou Cm6) ;
  - accords avec 7e min. : C7, Cm7, Cm7(♭5) ;
  - accords avec 7e dim. : C°.

Dans le cas qui nous occupe (voir **Fig. 11-6**), la première basse Si♭ peut donc être la fondamentale de six familles d'accords principales (si l'on pense accords à quatre sons) ; B♭7M (ou B♭6), B♭7, B♭m7M (ou B♭m6), B♭m7, B♭m7(♭5), B♭°.

Voici un rappel des accords placés sur la gamme majeure de Si♭ et de leur position notée en degrés (en chiffre romain)…

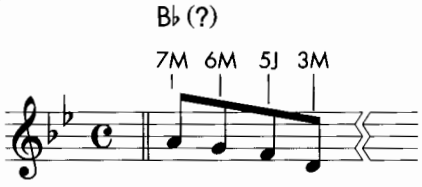
Fig. 11-8



Tout d'abord, considérons la tonalité donnée par le dernier accord du thème qui est ici, admettons le fictivement, B♭ majeur. Nous avons de grandes chances de nous trouver devant l'accord de tonique, soit sous forme de triade (trois sons) : B♭, soit de tétrade (quatre sons) : B♭7M ou B♭6. Dans le jazz traditionnel, ce sera certainement une triade. A partir des années 1940, l'accord aura généralement quatre sons.

Analysons les notes de la mélodie des deux premiers temps de la première mesure par rapport au B♭ de la basse et notons les intervalles…

Fig. 11-9

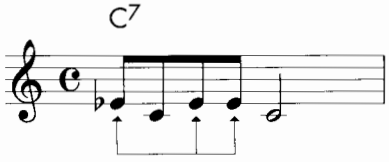


Nous pouvons ici en déduire l'accord (B♭7M ou B♭6 au choix) sans le secours de l'oreille puisque la mélodie nous égrène une 3ce majeure, une 5te juste et une 7e majeure. Quand la ligne mélodique arpège l'accord comme ci-dessus, la solution est facile. Mais quand la mélodie ne nous donne que peu ou pas d'indication, il nous faut aller la chercher avec notre oreille ou en désespoir de cause par élimination. Comment procéder dans ce dernier cas ?

– **Chercher la 3ce** avec deux positions possibles : Maj. ou min. Si la 3ce est majeure, tout l'accord est majeur. Mais attention, à la place de la 3ce Maj. on peut trouver la 4te juste appelée retard de la 3ce *(suspended fourth* abrégé *sus4* en anglais) puisque cette 4te remplace provisoirement la 3ce Maj. pour se résoudre généralement sur elle. Placée à l'octave supérieure à l'état de superstructure, elle se nomme 11e. En mineur, par contre, la 11e cohabite sans heurt avec la 3ce min. Quand la 3ce est mineure tout l'accord est mineur ou 7e dim. Attention au piège fréquent : une note entendue comme 3ce min. peut se révéler être une *blue note* ou harmoniquement une 9e augmentée. Dans ce cas l'accord est pourtant bien majeur [7].

7 Voir plus loin, p. 132, le paragraphe : ***Attention à la gamme du blues.***

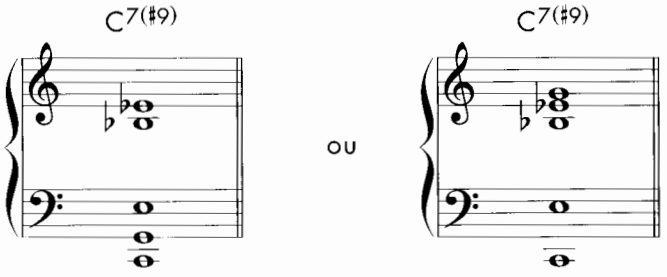
Fig. 11-10



Tierces mineures = *blue notes*

Il est donc capital d'apprendre à entendre les *blue notes* et les accords ambigus de 9e aug. si fréquents dans le jazz. Jouez-les au piano de ces deux façons et écoutez les attentivement…

Fig. 11-11



– Chercher la 5te :

Il y a trois positions possibles pour la 5te : juste, augmentée ou diminuée. Consultons le classement des accords p. 129. Quatre accords ont une 5te juste, deux accords ont une 5te dim. intégrée. Mais par le biais des altérations :

– 2 accords peuvent avoir une 5te dim. temporaire : X^{7M} et X^{7} ;

– 4 accords peuvent avoir une 5te aug. temporaire : X^{7M}, Xm^{7M}, Xm^{7} et surtout X^{7}.

– Chercher la 7e :

Trois positions possibles pour la 7e : majeure, mineure ou diminuée.

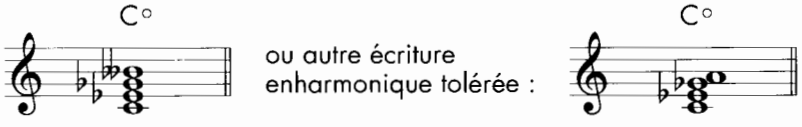
– 2 accords peuvent avoir une 7e Maj. : X^{7M} ou Xm^{7M}. Attention : cette 7e Maj. peut être indifféremment remplacée par une 6xte (Maj.) dans les deux accords ci-dessus, sans en changer leur caractère ; la 7e Maj. et la 6xte peuvent parfois cohabiter [8] ;

– 3 accords peuvent avoir une 7e min. : Xm^{7}, $Xm^{7(\flat5)}$, X^{7} ;

– 1 seul accord peut avoir une 7e dim. : l'accord X°. Cette 7e dim. se confond parfois enharmoniquement avec la 6xte Maj. :

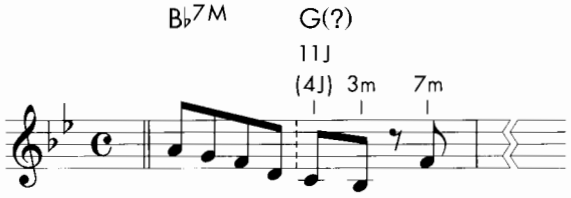
8 Dans le jazz traditionnel, les accords du Ier et IVe degré ne prennent pas de 7e Maj. et ont rarement une 6xte ; ils se jouent surtout à trois sons.

Fig. 11-12



Revenons à notre mélodie. Après avoir trouvé l'accord des 2 premiers temps de la première mesure, passons aux temps 3 et 4 analysons la mélodie…

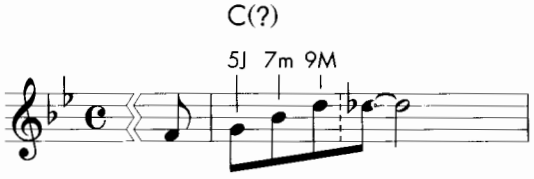
Fig. 11-13



Par rapport à la fondamentale Sol, nous trouvons une 11e juste (redoublement de la 4te juste), une 3ce min. et une 7e min. La 3ce est mineure, donc l'accord est mineur. La 3ce min. mélodique n'est pas une *blue note* (ou une 9e aug.) car on entendrait (toujours ici fictivement) le frottement caractéristique avec la 3ce Maj. harmonique.

Nous n'avons dans la mélodie aucune indication de 5te. Comment savoir maintenant si celle-ci est juste, dim. ou aug. Analysons les degrés des fondamentales par rapport à la tonalité d'origine : Si♭ (voir **Fig. 11-8**). La fondamentale Sol en est le VIe degré qui est généralement min7 donc avec une 5te juste. Faites confirmer par l'oreille en jouant l'accord présumé de Gm7 en même temps que le passage enregistré et notez Gm7.

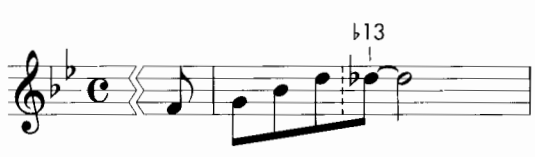
Passons maintenant aux 2 premiers temps de la mes. 2...

Fig. 11-14

Si nous considérons la basse Do comme fondamentale de l'accord à trouver, nous avons alors à la mélodie une 5te juste (Sol), une 7e min. (Si♭) et une 9e Maj. (Ré). La 4e note (Ré♭) ne doit pas être prise en compte car elle est liée au 3e temps et donc considérée comme une anticipation de ce 3e temps que nous étudierons ensuite. Par élimination, la 5te juste et la 7e min. nous laissent seulement 2 possibilités d'accords : Cm7 ou C7. La 9e Maj. ne nous apprend rien de plus, puisqu'elle peut s'adapter sur l'un ou l'autre de ces deux accords. Aucune 3ce n'existant à la mélodie, notre oreille doit aller la chercher à l'accompagnement. En cas d'indécision auditive, nous allons encore procéder par élimination : en même temps que nous faisons tourner notre magnétophone sur le passage litigieux, jouons dans le médium du clavier une 3ce Maj. (Mi), puis après rembobinage, une 3ce min. (Mi♭). En jouant ces notes à une puissance sonore égale à celle de notre magnétophone nous avons des chances de distinguer la bonne 3ce de la mauvaise. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit (admettons-le fictivement) de la 3ce min. (Mi♭). L'accord à trouver sera donc Cm7.

Jetons à nouveau un œil sur les trois accords que nous avons trouvés et sur celui qui nous manque aux deux derniers temps de la mes. 2. Nous avons :

| B♭7M – Gm7 | Cm7 – F...? |

L'analyse des accords en degrés va nous permettre de trouver pratiquement à coup sûr la qualité de l'accord qui nous manque, dont la basse est Fa.

Fig. 11-15

Analyse des accords de nos 2 mesures en degrés, d'après le tableau de la **Fig. 11-8** :

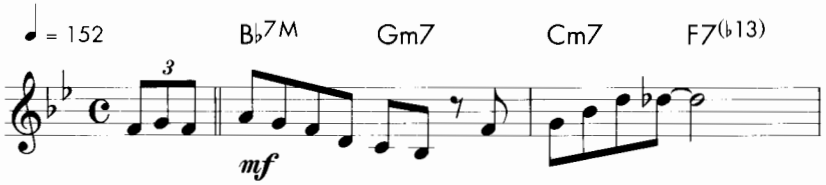
degrés	I – VI	II – V
	B♭7M – Gm7	Cm7 – F...?

Toujours d'après notre tableau, le dernier accord qui nous manque – dont la fondamentale Fa est placée sur le degré V (la dominante) – est presque sûrement un accord de 7e de dominante, donc F7. Regardons la mélodie qui ne comporte à cet endroit qu'une seule note : un Ré♭ qui est la 13e mineure de l'accord F7. Il suffit de vérifier en jouant par dessus l'enregistrement un F7(♭13) (en prenant bien soin de supprimer la 5te juste). Il y a de grandes chances pour que cela coïncide parfaitement.

En fait, si nous connaissons bien les progressions harmoniques les plus fréquentes en jazz, nous aurons reconnu instantanément dans ces deux mesures, la fameuse cellule de l'"anatole" (I – VI – II – V) **9**, ce qui nous permet d'avoir une vision globale de ces 4 accords interdépendants et de trouver plus vite la solution.

9 Voir *Jazz mode d'emploi.* Vol. 1, p. 65.

Voici donc notre transcription pratiquement terminée. Il nous reste à la recopier au propre en indiquant si possible la vitesse métronomique et éventuellement les nuances d'interprétation, comme ceci…

Fig. 11-16

Le triolet composant l'anacrouse, avant les deux barres de la première mesure, est joué généralement sans aucun accompagnement, donc ne comporte aucun chiffrage.

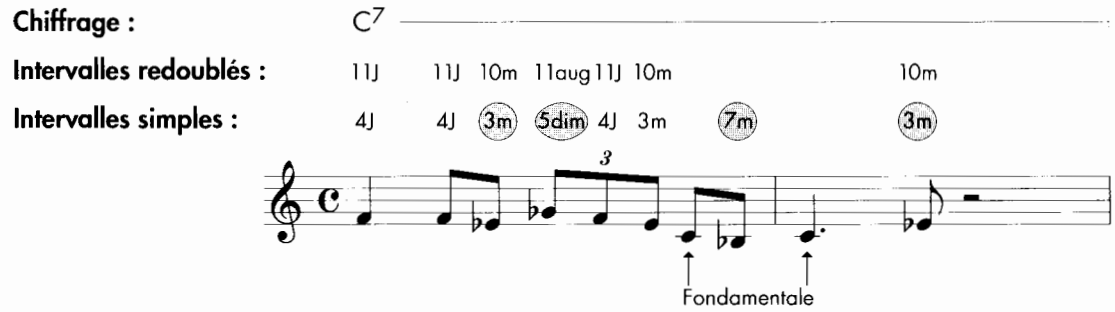
Quand vous n'aurez plus de problèmes de reconnaissance des accords à 3 puis à 4 sons, vous voudrez sans doute vous attaquer à des transcriptions plus complexes faisant intervenir les superstructures des accords. Vous pouvez vous exercer à reconnaître auditivement par exemple les colorations majeures, mineures et mixtes des accords de dominante telles que nous les décrivons au Chapitre 12 en les jouant avec les renversements donnés pp. 135-136. C'est une occupation très profitable.

Attention à la gamme du blues

La gamme du blues et les *blue notes* [10] qui la composent sont un casse-tête auditif pour le néophyte. En effet elles se jouent souvent des règles harmoniques les plus élémentaires. Par exemple, une 3ce mineure mélodique peut être jouée sur un accord majeur et une 4te juste être accentuée sur un temps fort sans être considérée comme un retard de la 3ce et donc sans qu'il faille retirer la 3ce majeure dans l'accord. Ces dissonances insupportables dans d'autres contextes sont tout à fait correctes et même souhaitées dans le cadre du jazz car ce sont elles qui donnent la véritable couleur de cette musique. Voici un exemple de ce qui peut se jouer mélodiquement sur un accord de tonique de Do naturalisé en accord de pseudo-dominante (C7 considéré comme I^7) ce qui complique encore les choses, même (et surtout) pour un harmoniste classique chevronné…

10 Pour plus de détails voir pp. 112-115 du Vol. 1 de *Jazz mode d'emploi.*

Fig. 11-17



Ce passage comprend un fort pourcentage de notes étrangères à l'accord de base (dont des *blue notes* qui sont encerclées dans leur notation intervallique). Il est donc très difficile, si l'on n'a aucune notion de jazz, de trouver l'harmonie qui sous-tend ce passage mélodique, même une fois posée la basse Do. Il est nécessaire d'écouter et d'analyser beaucoup d'interprétations de blues pour se familiariser avec cet idiome et du même coup avec le "son du jazz" [11].

11 Vous pouvez écouter en priorité les musiciens spécialistes du blues dont la liste vous est donnée pp. 136-138 du Vol. 1 de *Jazz mode d'emploi.*

12

Utilisation méthodique et pratique des superstructures d'accords

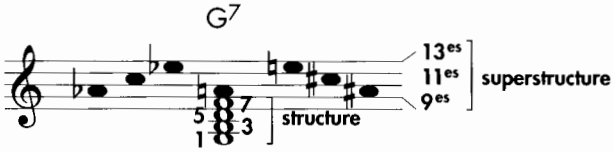
L'un des problèmes auxquels se trouve confronté un jour tout professeur d'harmonie ou d'instrument harmonique (piano, guitare) est l'explication simple et à usage pratique des superstructures des accords (aussi appelées extensions, *tensions),* spécialement pour les accords de dominante fort avides de superstructures. On apprend dans tous les bons livres d'harmonie à utiliser les substitutions harmoniques (dont nous avons fait le recensement dans le Volume 1 de *Jazz mode d'emploi),* mais on n'y trouve rien, aucune règle sur l'utilisation pratique des superstructures dans les accords de 7^{e} de dominante. Il fallait se débrouiller à l'oreille. Voici une méthode personnelle simple à comprendre et à appliquer – qui relève plus de la recette, du "truc", que de la règle d'école, mais qui fonctionne dans 90% des cas.

LES DIFFÉRENTES SUPERSTRUCTURES

Il y a 7 possibilités de superstructures réparties en trois catégories :

– les trois 9^{es} : 9^{e} min., 9^{e} Maj., 9^{e} aug. ;
– les deux 11^{es} : 11^{e} juste, 11^{e} aug. ;
– les deux 13^{es} : 13^{e} min., 13^{e} Maj.

Fig. 12-1



Toutes les superstructures ne s'adaptent pas à tous les types d'accords. Seuls les accords de dominante peuvent les accepter toutes.

PRINCIPALES SUPERSTRUCTURES SUR ACCORDS DE NON-DOMINANTE

Tout d'abord rappelons quelles superstructures utiliser pour les accords autres que les 7e de dom. :

– accords X^{7M}	9e Maj., (♯11) (13e Maj.)
– accords X^{6}	9e Maj., (♯11)
– accords Xm^{7M}, Xm^{7}	9e Maj., (11e juste) (13e Maj.)
– accords Xm^{6}	9e Maj., (11e juste)
– accords $Xm^{7(\flat5)}$	9e Maj., (9e min.), 11e juste, 13e min.
– accords X°	7e Maj., 9e Maj., 11e juste, 13e min.

Mais pour simplifier retenez seulement que :

Pour la plupart des accords de non-dominante la **9e Maj. est suffisante.**

SUPERSTRUCTURES SUR ACCORD DE 7e DE DOMINANTE

Pour les accords de 7e de dom. les choses se compliquent car toutes les superstructures sont possibles.

Il n'est pas rare de rencontrer deux ou trois superstructures (parfois plus dans les accords dits altérés) cohabitant avec bonheur dans les accords de dom. Nous parlerons, à propos des superstructures, de "coloration" et essaierons de simplifier les choses en instaurant tout d'abord trois classifications simples à retenir, 3 colorations : majeure, mineur et mixte.

Expliquons cette terminologie à partir du ton de Do et de son accord de dominante G^{7}. Dans une gamme classique majeure ou mineure, les notes modales sont la 3ce et la 6xte. Dans la gamme de Do majeur, ce sont Mi et La...

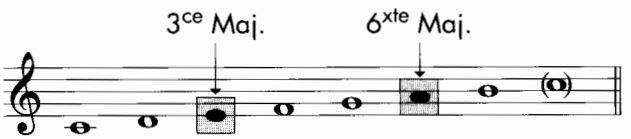
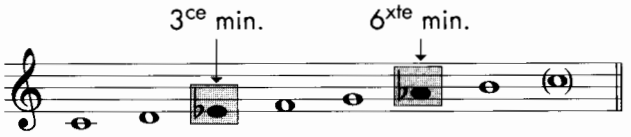
Fig. 12-2

Si nous minorons la 3ce (E♭) et la 6xte (A♭), nous obtenons la gamme de Do mineur harmonique...

Fig. 12-3

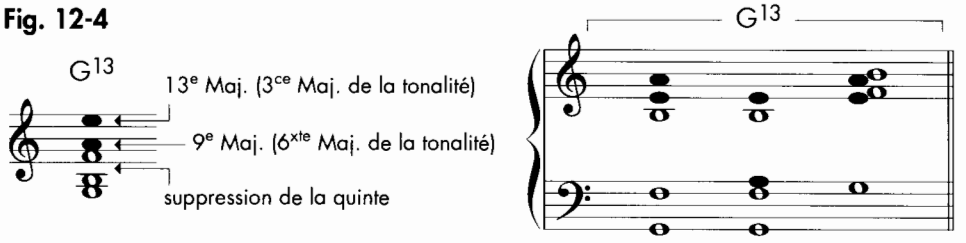


Classement par colorations

Tous les exemples seront donnés en Do, sur l'accord de 7e de dominante G^{7}.

■ Coloration majeure

Dans la gamme majeure de Do les deux notes modales sont donc la très importante 3ce Maj. et la 6xte Maj., respectivement Mi et La. Si nous ajoutons ces deux notes à l'accord de 7e de dominante de la tonalité de Do Maj. qui est G^{7}, nous obtenons ceci...

Fig. 12-4

Même accord, meilleures positions de jeu

Mi devient la 13e Maj. et La devient la 9e Maj. Nous avons deux superstructures (9e et 13e) à notre accord de G^7. Nous le chiffrerons alors G^{13} [1] et l'appellerons G^7 **coloration majeure.** C'est très simple à retenir, si vous gardez en tête le mot "majeur" :

1 Voir *Jazz mode d'emploi*, Vol. 1, Chap. 3 "Chiffrage des accords".

> Ces deux superstructures sont les notes modales de la gamme **Majeure**, devenues la 9e **Majeure** et la 13e **Majeure** de notre accord de 7e de dominante, qui prend de ce fait une coloration **Majeure**.

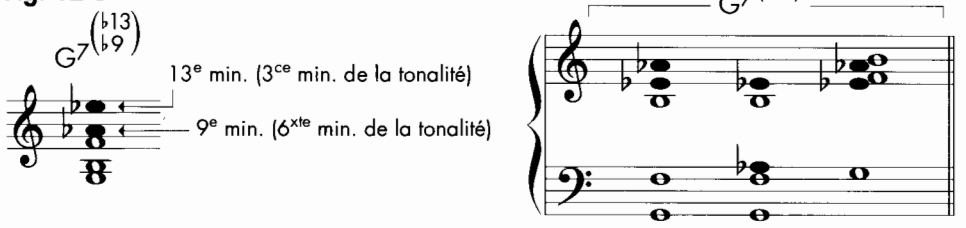
Recommandation importante

Chaque fois qu'une 13e est en jeu, nous prendrons la précaution de supprimer la 5te dans l'accord de dom.

■ Coloration mineure

Dans la gamme mineure harmonique et mineure sans sensible de Do, les deux notes modales 3ce et 6xte sont devenues mineures, respectivement Mi♭ et La♭. Ajoutons-les à l'accord de 7e de dom. G^7 après en avoir enlevé la 5te Ré…

Fig. 12-5



Même accord, meilleures positions de jeu

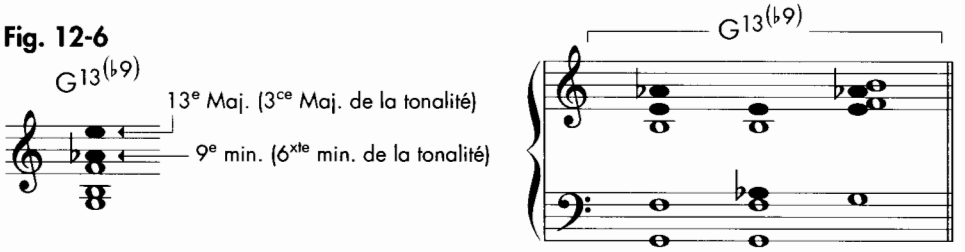
Mi♭ devient la 13e min. et La♭ la 9e min. Le chiffrage devient $G^{7(\flat 9,\ \flat 13)}$ et nous pouvons l'appeller G^7 **coloration mineure.** C'est toujours très facile à retenir, en gardant à l'esprit le mot-clé "mineur" :

> Ces deux superstructures sont les notes modales de la gamme **mineure** (harmonique et sans sensible). Devenues la 9e **mineure** et la 13e **mineure** de l'accord de 7e de dominante, elles forment ensemble une coloration **mineure**.

■ 2 colorations mixtes

Une note de coloration majeure mélangée à une note de coloration mineure (9e Maj + 13e min. ou 9e min. + 13e Maj.) donnera deux colorations mixtes :

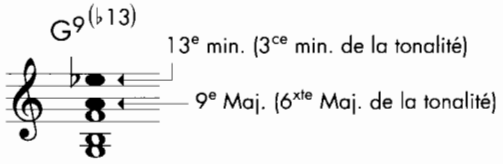
– Coloration **mixte majeure** : c'est le mélange de la 13e Maj. (Mi) et de la 9e min. (La♭)…

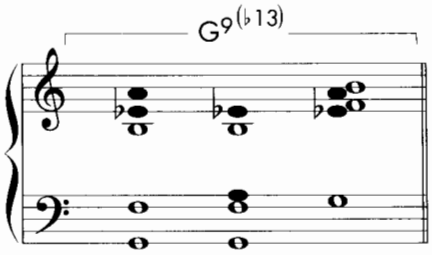
Fig. 12-6

Même accord, meilleures positions de jeu

C'est la présence du Mi♮ (3ce majeure de la tonalité, note modale majeure par excellence) qui nous permet d'appeler cette coloration : mixte "majeure". Nous la chiffrerons $G^{13(\flat 9)}$.

– Coloration **mixte mineure** : c'est le mélange inverse, 13e min. (Mi♭) et 9e Maj. (La)…

Fig. 12-7





Même accord, meilleures positions de jeu

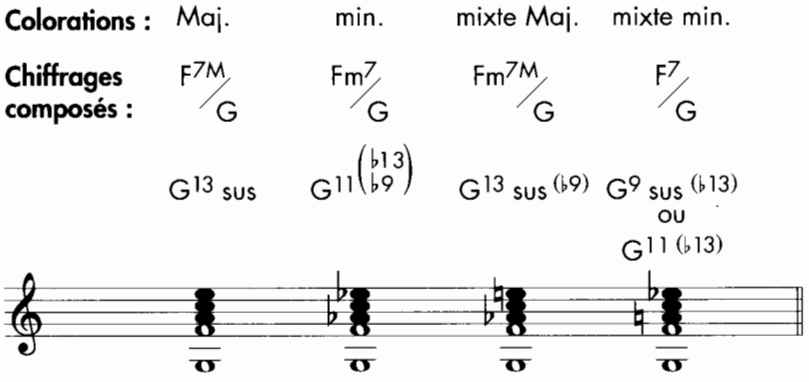
Le Mi♭ (3ce min. de la tonalité, note modale mineure) nous permet l'appellation : coloration mixte "mineure". Chiffrage $G^{9(\flat 13)}$.

■ Utilisation des 11es

Les deux 11es (juste ou aug.) peuvent être considérées comme neutres et s'ajouter aux quatre colorations ci-dessus. Il faut seulement éviter de jouer la 3ce majeure quand on joue une 11e juste. Ex. :

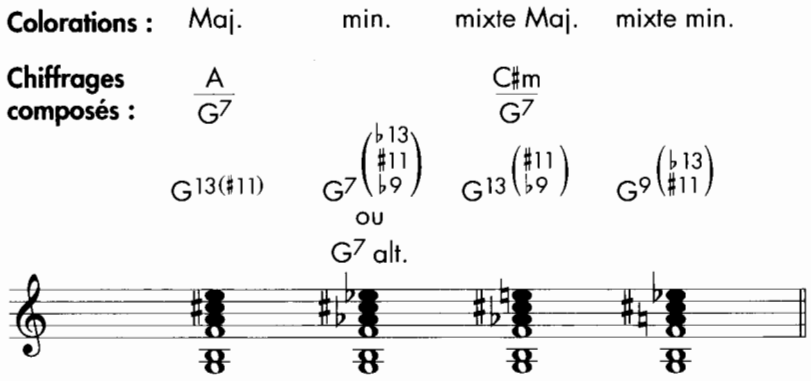
– Avec 11e juste…

Fig. 12-8



– Avec 11e augmentée…

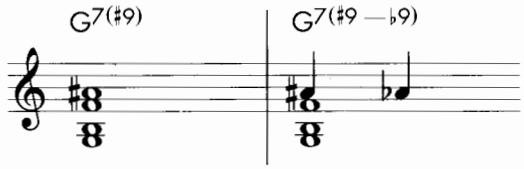
Fig. 12-9



■ 9e mineure et 9e augmentée

Dans les colorations comprenant une 9e min., cette dernière peut être remplacée ou précédée par la 9e aug. (qui peut être dans ce cas considérée comme une appogiature de la 9e min.)…

Fig. 12-10



■ Accords "altérés"

Les accords de 7e de dominante dits "altérés" qui découlent de la gamme altérée [2] doivent être considérés comme des accords à coloration mineure pouvant au choix prendre une 9e min. ou aug., une 11e aug. ou une 13e min.

2 Voir *Jazz mode d'emploi,* Vol. 1, pp. 20 et 37.

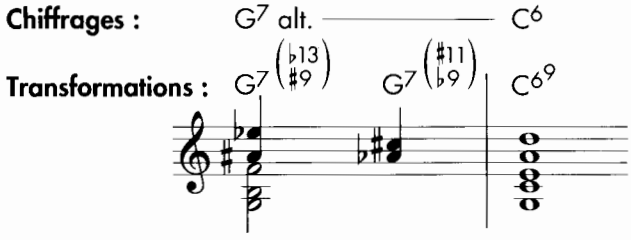
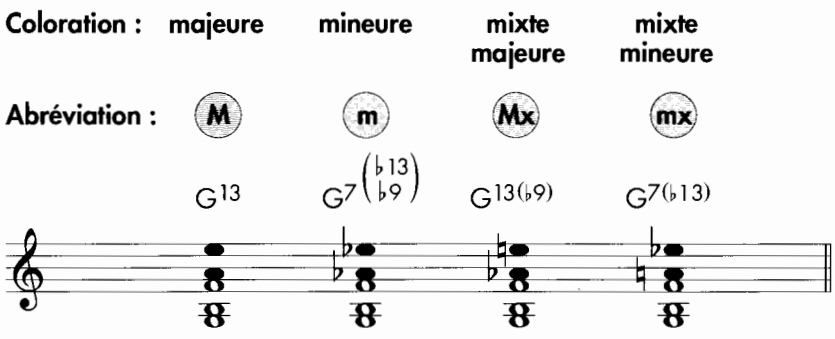
Fig. 12-11 : ex. de transformations d'un accord altéré (coloration mineure)...

Résumé des colorations

Fig. 12-12



APPLICATION PRATIQUE DES COLORATIONS SUR LES ACCORDS DE DOMINANTE

Une fois familiarisé avec les colorations des accords de dominante (et assimilés), lesquelles choisir et dans quelle circonstance ? Il suffit pour cela d'aller regarder l'accord qui suit notre accord de dominante. Appliquons alors une petite règle en trois parties [3] qui vous rendra bien des services si vous la connaissez par cœur :

3 Attention, ce n'est pas une règle d'or mais plutôt une recette qui admet variantes et exceptions. Dans un grand nombre de cas, elle fonctionne à merveille.

► Quand l'accord de dom. **ne résout pas** : mettre une **coloration majeure.**
► Quand l'accord de dom. **résout sur un accord mineur** : mettre une **coloration mineure.**
► Quand l'accord de dom. **résout sur un accord majeur** : **toutes les colorations** sont possibles.

Explications concernant la "résolution"

– Résoudre, pour un accord de 7e de dom., signifie aller vers n'importe quel type d'accord dont la fondamentale est sa tonique, située une 4te (juste) au-dessus (ou une 5te [juste] en dessous). C'est-à-dire : G7 "résout" s'il va vers Do [C, C7M, C6, C7, Cm, Cm7M, Cm7, Cm6, Cm7(♭5)]. De même B7 résout s'il va vers Mi, etc.

– Résoudre sur un accord majeur signifie donc pour G^7 aller vers C, C^{7M}, C^6, C^7.

– Résoudre sur un accord mineur signifie donc pour G^7 aller vers Cm, Cm^{7M}, Cm^7, Cm^6, $Cm^{7\,(\flat5)}$.

– Un accord de dom. qui ne résout pas ne vient pas sur sa tonique (la 4te juste du dessus). Il peut accoster partout ailleurs. Ex. : G^7 allant vers n'importe quel accord autre que ceux ayant une fondamentale de Do.

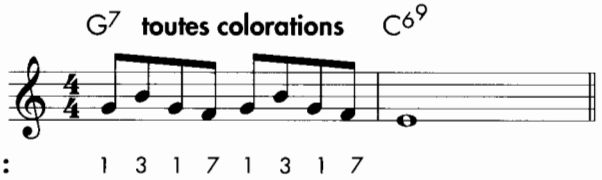
Nous assimilons aux accords de 7^e de dom. tous les accords chiffrés X^7, y compris les pseudo-dominantes I^7 et IV^7 "bluesifiés" et les accords de 6^{xte} augmentée qui se chiffrent comme les accords de dominante. On trouve souvent ces derniers comme substitution tritonique, reconnaissables facilement au fait qu'ils vont toujours se poser un demi-ton plus bas. Dans le cadre de notre règle sur les colorations nous les considèrerons comme des dominantes ne résolvant pas. Tous les accords chiffrés X^7, quelle que soit leur nature exacte, seront envisagés comme des 7^e de dom. ce qui, en plus de fonctionner parfaitement, a le grand avantage de simplifier les choses.

Par exemple dans le cas de | $A\flat^7$ – G^7 |, l'accord de $A\flat^7$ ne résout pas (sur D♭, Maj. ou min.) donc prend une coloration majeure (9^e Maj. et 13^e Maj.).

Complément d'informations

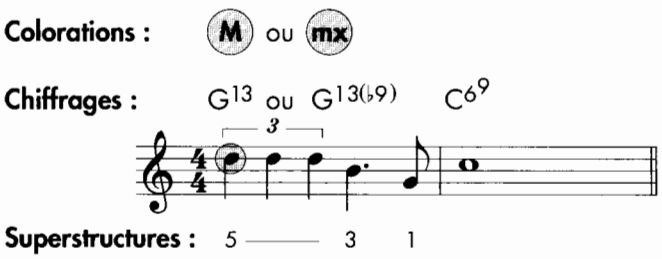
La seule résolution laissant toutes possibilités de colorations est la résolution sur un accord majeur. Dans ce cas, la mélodie peut vous donner des indications utiles, réduisant elle-même parfois votre choix. Il faut donc en analyser les intervalles par rapport à la fondamentale de votre accord de dominante.
La fondamentale, la 3^{ce} ou la 7^e, placées à la mélodie vous permettent toutes les possibilités, puisqu'elles sont les composantes mêmes de votre accord de dominante. Ex. :

Fig. 12-13



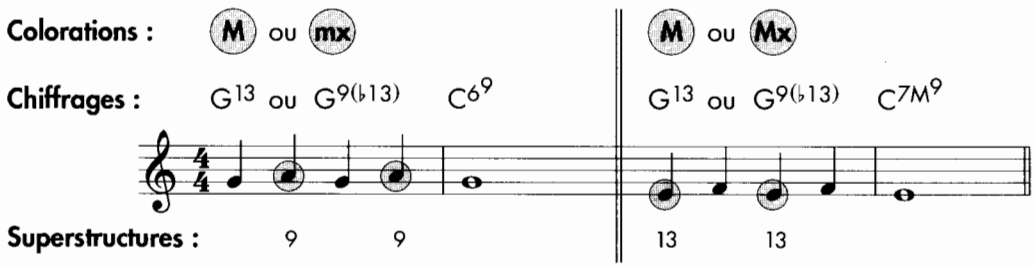
La 5te juste vous permet la 13^e Maj. mais vous interdit dans la plupart des cas la 13^e min. :

Fig. 12-14



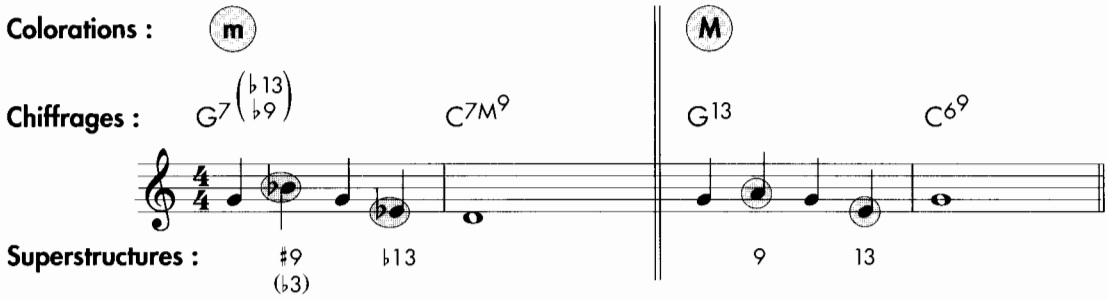
Une 13^e (Maj. ou min.) à la mélodie vous laisse libre de choisir votre 9^e (Maj. ou min.) et vice versa, une 9^e (Maj. ou min.) laisse le champ libre à la 13^e de votre choix (Maj. ou min.)...

Fig. 12-15



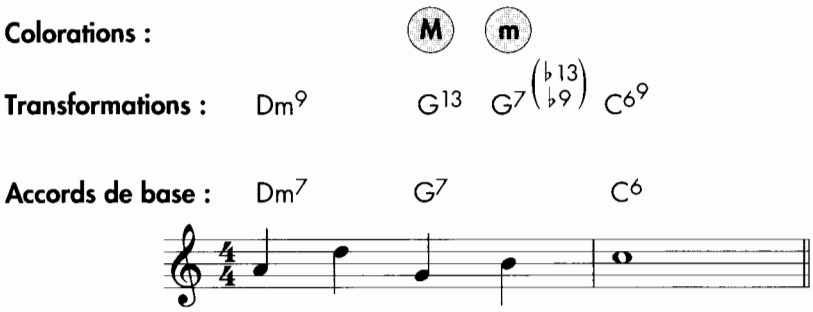
Parfois, une 9e **et** une 13e se trouvent au chant et vous dictent la coloration à adopter :

Fig. 12-16



Si la mélodie le permet (fondamentale ou 3ce, généralement sur une note longue) on peut faire succéder deux colorations : coloration majeure puis mineure par exemple (cet ordre est généralement le meilleur)…

Fig. 12-17



Sachez parfois retirer une des deux superstructures d'une coloration afin de ne pas surcharger, ou par commodité de jeu.

TRAVAUX PRATIQUES

Voici les 16 premières mesures d'une mélodie originale surmontée de son chiffrage en accords à 4 sons. Les quatres premières mesures ont une suite harmonique que l'on trouve entre autres dans *Confirmation* et *Blues for Alice,* deux morceaux de Charlie Parker.

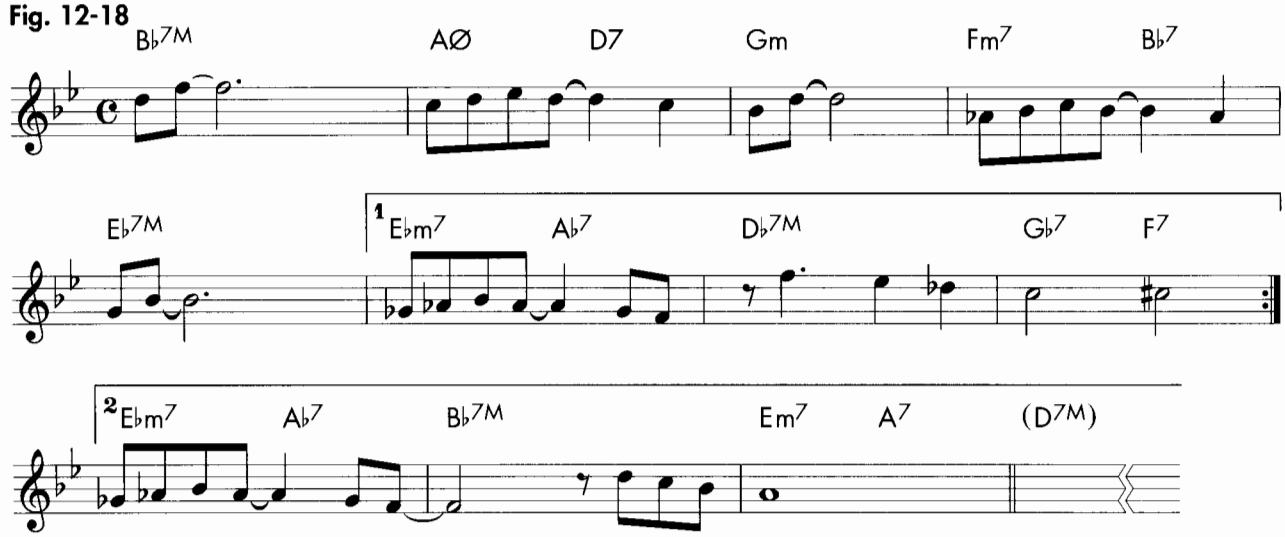
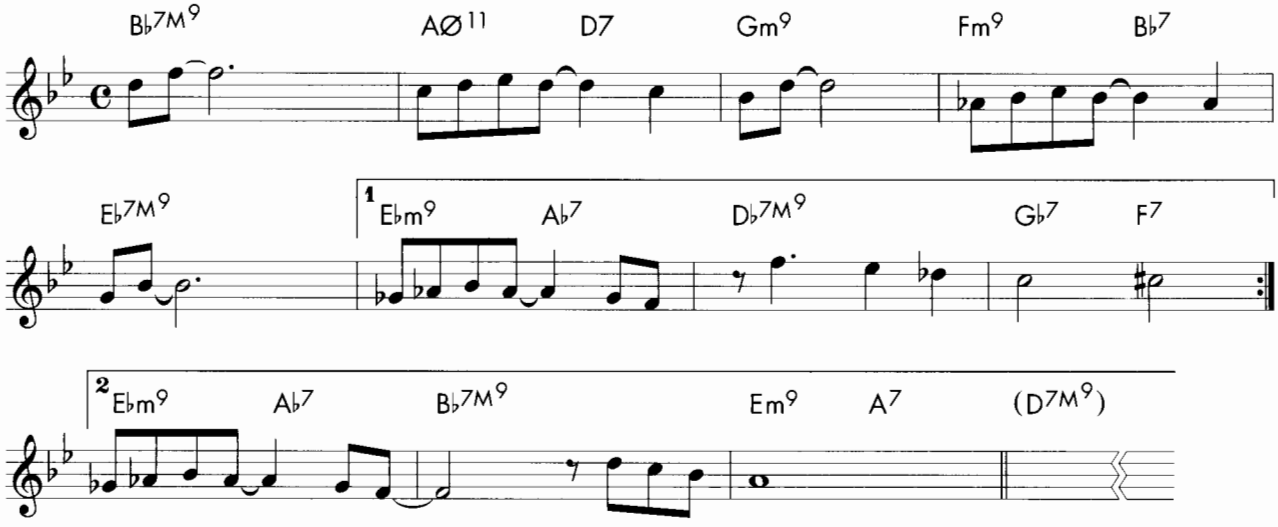
Fig. 12-18

Il s'agit donc d'enrichir cette mélodie au moyen des superstructures adéquates. Commençons par les accords qui ne sont pas des 7es de dom. et rajoutons leur à tous une 9e Maj. Mais attention à l'accord $m^{7(\flat5)}$ qui ne s'accommode pas toujours de la 9e, surtout quand la 3ce est à la mélodie. La 11e est alors plus appropriée. C'est le cas du premier accord de la 2e mes. : AØ…

Fig. 12-19

Passons maintenant aux accords de 7e de dom. et assimilés. Dans l'ordre :

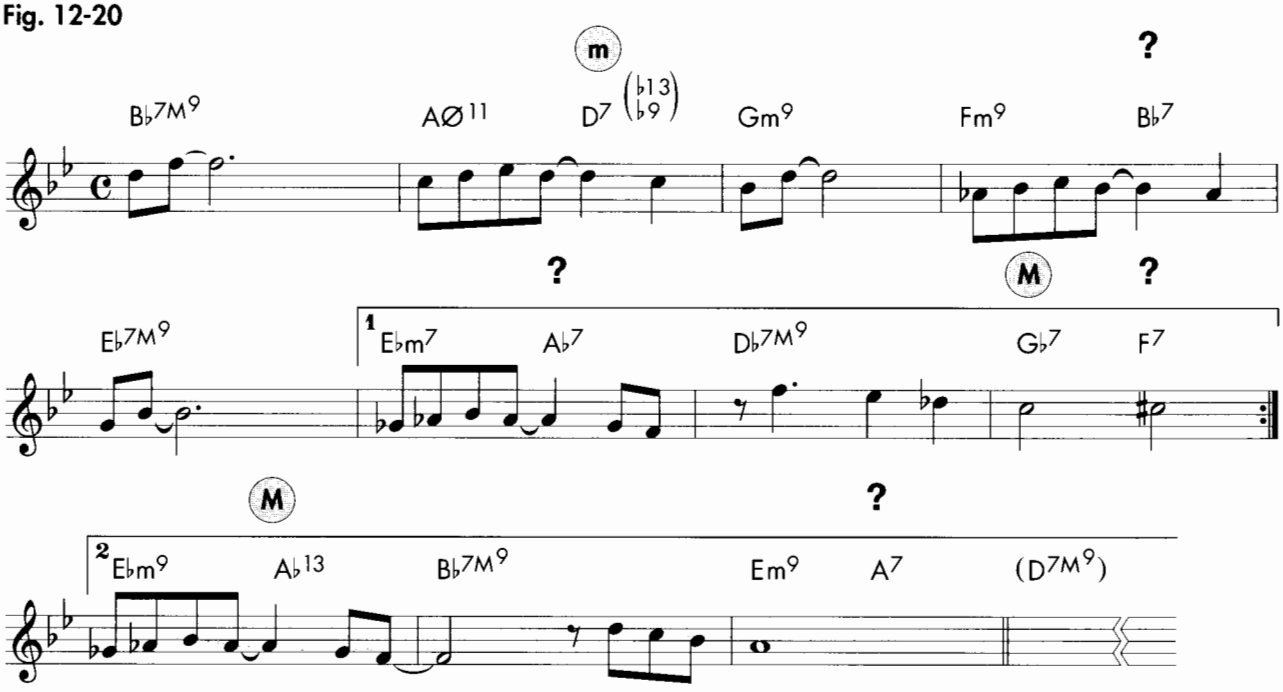
– D^7 résout sur un accord mineur (→ Gm)	coloration **mineure** : $D^{7(\flat9,\,\flat13)}$;
– $B\flat^7$ résout sur un accord majeur (→ $E\flat^{7M}$)	**toutes** colorations possibles ;
– $A\flat^7$ résout sur un accord majeur (→ $D\flat^{7M}$)	**toutes** colorations possibles ;
– $G\flat^7$ ne résout pas (→ F^7)	coloration **majeure** ($G\flat^{13}$) ;
– F^7 résout sur un accord majeur (→ $B\flat^{7M}$)	**toutes** colorations possibles.

A la reprise (mes. 14) :

– $A\flat^7$ ne résout pas (→ $B\flat^{7M}$)	coloration **majeure** ($A\flat^{13}$) ;
– A^7 résout sur un accord majeur (→ D^{7M})	**toutes** colorations possibles.

Rajoutons donc maintenant sur notre partition les colorations trouvées grâce à notre règle et mettons provisoirement un point d'interrogation pour les quatre accords de dom. qui peuvent prendre toutes les colorations possibles ($B\flat^7$, $A\flat^7$, F^7, A^7)…

Fig. 12-20

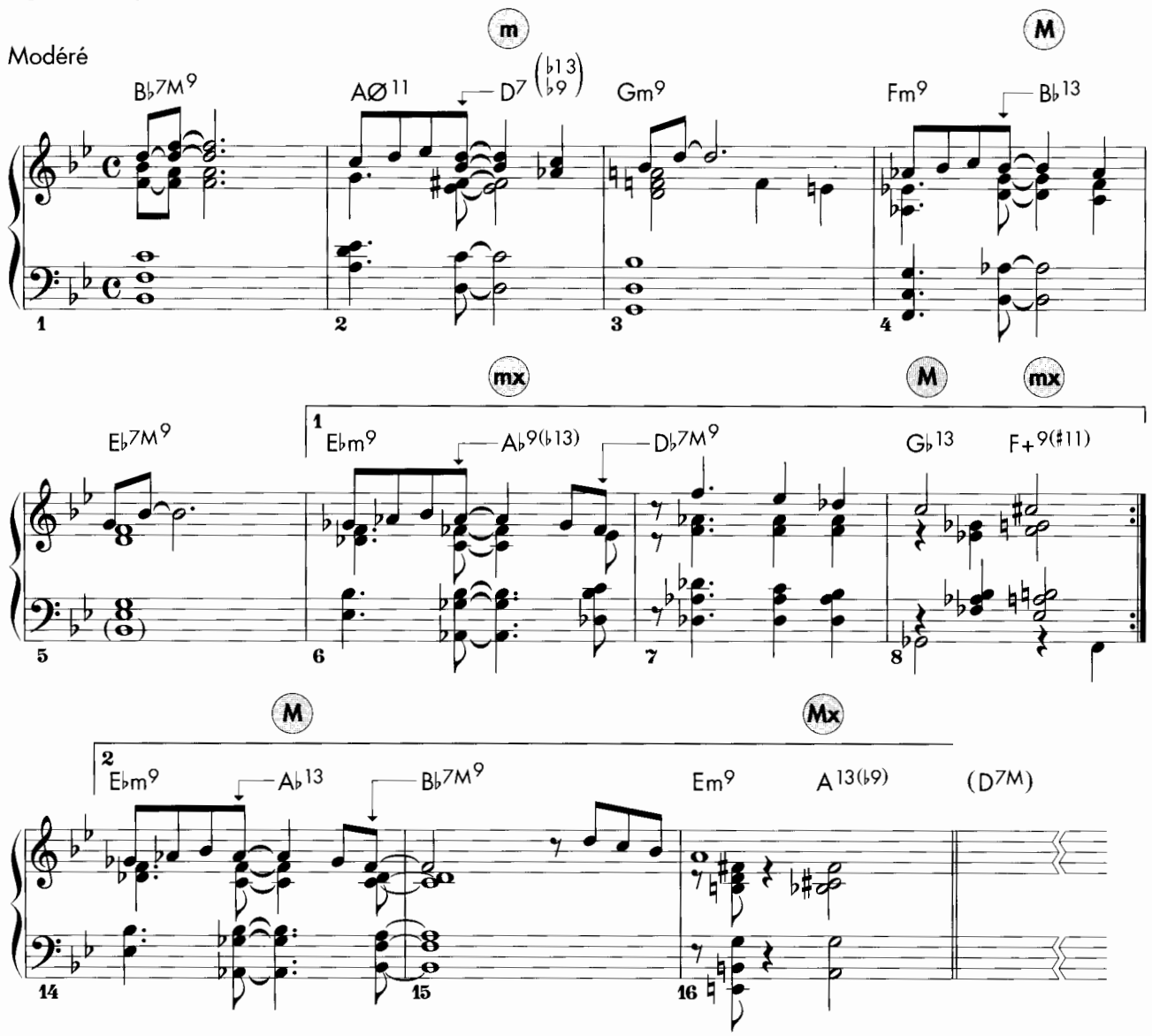


Observons maintenant les notes composant la mélodie au dessous du chiffrage de ces quatre accords. Nous donnent-elles des indications plus précises en nous forçant à certaines colorations ? Seule à la 8e mesure sous le F^7, la note mélodique Do♯ (une 5te aug. ou plutôt une 13e min. si l'on pense superstructure) limite notre champ d'action à deux colorations possibles : mineure [$F7\ (\flat 9, \flat 13)$] ou mixte mineure [$F^9\ (\flat 13)$]. Sous les trois autres chiffrages, les notes mélodiques sont des fondamentales ou des 7es qui permettent toutes les colorations. Donc ici tous les choix sont bons et seul entre en jeu le goût personnel.

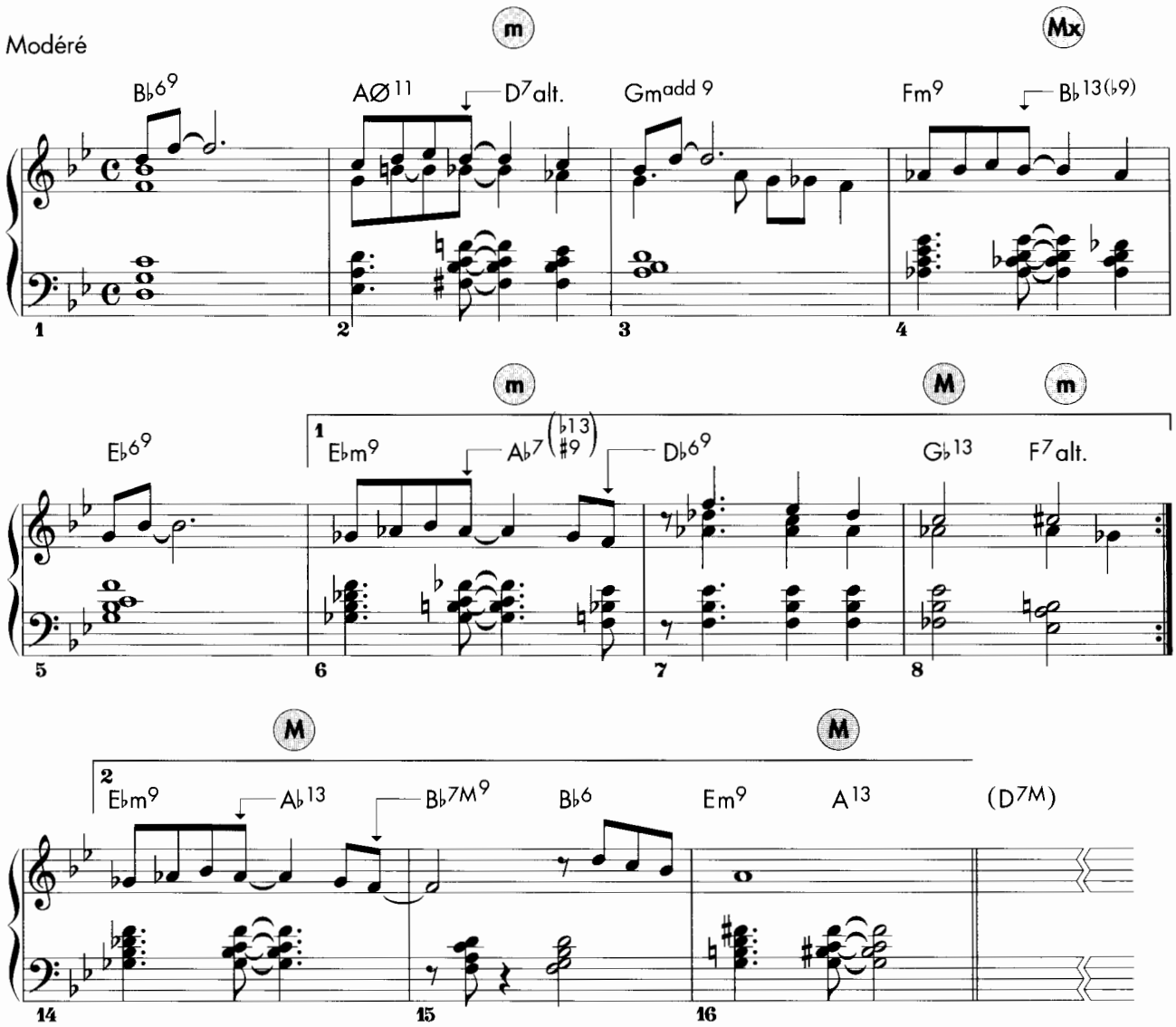
Voici deux variantes possibles d'accompagnement pour piano de cette mélodie.

La première version utilise les fondamentales des accords à la basse tandis que la deuxième version (plus évoluée) met en jeu des accords sans fondamentales. Pour les mêmes accords de dom., nous avons choisi des colorations différentes là où cela était possible et l'accompagnement rythmique des deux dernières mesures (15 et 16) est modifié. Vous remarquerez aussi dans la deuxième version une préférence plus marquée pour les accords avec 6xte (X^6) en lieu et place des accords X^{7M} (mes. 1, 5, 7 et 15). Dans cette version ont été utilisés des accords de dominantes altérés (2e et 8e mes.) sur des colorations mineures et la 11e aug. (neutre) est parfois employée (dernier temps de la mes. 2, mes. 8).
Les syncopes placées 1/2 temps avant les temps forts sont des anticipations et, de ce fait, reçoivent l'accord du temps qu'elles anticipent (par exemple à la mes. 6 les accords de $A\flat^7$ et D♭ sont joués une croche en avance). Elles seront signalées par une petite flèche comme ceci (↓)devant l'accord anticipé.

Fig. 12-21 : première version, avec les fondamentales et en accords ouverts...



L'harmonisation suivante est plus adaptée au jeu avec bassiste, qui jouera les fondamentales. Mais l'oreille contemporaine, ayant évolué, peut appréhender la couleur harmonique et les enchaînements d'accords sans qu'il soit absolument nécessaire de jouer ces fondamentales (en solo de piano par exemple).

Fig. 12-22 : deuxième version, sans les fondamentales...

Le lecteur peut aussi – en guise d'exercice – chercher les superstructures des accords de l'exemple donné p. 67, **Fig. 5-10**, puis comparer avec la version complète fournie par l'auteur à la page suivante, **Fig. 5-12**.

V^e Partie

ANNEXES

13

Les Maîtres du Jazz

Cette liste est établie par catégories : instruments, chant, orchestres, arrangeurs, compositeurs.

Choisis avec parcimonie, les musiciens figurant en caractère gras sont ceux qui ont marqué l'histoire du jazz, non seulement par leur grande valeur, leur originalité, leur apport personnel, mais aussi par le rayonnement et l'incontestable influence qu'ils ont pu avoir.

L'auteur a tenté de gommer ses goûts et préférences en faisant figurer ici certains musiciens qu'il ôterait de son panthéon personnel, mais que la "vox populi" du jazz ne lui pardonnerait pas d'omettre. Mais arrivé au bout de cette liste, il se rend compte, mieux que personne, de l'inanité d'une telle entreprise, se demandant pourquoi il a exclu quelques dizaines de noms qui auraient droit de cité et pourquoi tel musicien est en gras et plutôt que tel autre. Cette liste est donc à prendre avec précaution, à titre purement indicatif. A chacun d'effectuer les réajustements qui lui paraissent indispensables.

Trompette, cornet, bugle

Henry Red ALLEN
Louis ARMSTRONG (➤ chanteur)
Chet BAKER
Bix BEIDERBECKE
Clifford BROWN (➤ chef d'orchestre)
Don CHERRY
Buck CLAYTON
Miles DAVIS (➤ chef d'orchestre)
Harry EDISON
Roy ELDRIDGE
Dizzy GILLESPIE (➤ chef d'orchestre)
Freddy HUBBARD
Wynton MARSALIS
Bubber MILEY
Fats NAVARRO
King OLIVER (➤ chef d'orchestre)
Joe SMITH
Rex STEWART
Clark TERRY
Cootie WILLIAMS

Trombone

Bob BROOKMAYER (à pistons)
Lawrence BROWN
Vic DICKENSON
Tommy DORSEY
Bill HARRIS
Jimmy HARRISON
J. C. HIGGINBOTHAM
Tricky Sam NANTON
Kid ORY
Jack TEAGARDEN (➤ chanteur)
Dickie WELLS
Trummy YOUNG
J. J. JOHNSON
Miff MOLE

Clarinette

Buster BAILEY
Sidney BECHET (➤ sax soprano)
Barney BIGARD
Buddy DeFRANCO
Johnny DODDS
Eric DOLPHY (clar basse) (➤ sax alto)
Benny GOODMAN (➤ chef d'orchestre)
Jimmie NOONE (➤ chef d'orchestre)
Artie SHAW (➤ chef d'orchestre)
Omer SIMEON
Lester YOUNG (➤ sax ténor)

Sax soprano

Sidney BECHET (➤ clarinette)
John COLTRANE (➤ sax ténor, chef d'orchestre)
Johnny HODGES (➤ sax alto)
Steve LACY
Dave LIEBMAN
Wayne SHORTER (➤ sax ténor)

Sax alto

Cannonball ADDERLEY
Anthony BRAXTON
Benny CARTER (➤ arrangeur)
Ornette COLEMAN
(➤ compositeur)
Paul DESMOND
Eric DOLPHY (➤ flûte)
Johnny HODGES
(➤ sax soprano)
Lee KONITZ
Charlie PARKER
Sonny STITT (➤ sax ténor)
Frank TRUMBAUER
(C-Melody sax)
Phil WOODS

Sax tenor

Albert AYLER
Chu BERRY
Mike BRECKER
Don BYAS
John COLTRANE
(➤ sax soprano,
chef d'orchestre)
Herschel EVANS
Bud FREEMAN
Stan GETZ
Jimmy GIUFFRE
Paul GONSALVES
Dexter GORDON
Wardell GRAY
Coleman HAWKINS
Illinois JACQUET
Sonny ROLLINS
Archie SHEPP
Wayne SHORTER
(➤ sax soprano, compositeur)
Zoot SIMS
Sonny STITT (➤ sax alto)
Ben WEBSTER
Lester YOUNG (➤ clarinette)

Sax baryton, sax basse

Pepper ADAMS
Harry CARNEY
Gerry MULLIGAN (➤ chef d'orchestre, arrangeur, compositeur)
Adrian ROLLINI

Vibraphone

Gary BURTON
Lionel HAMPTON
(➤ chef d'orchestre)
Milt JACKSON
Red NORVO (➤ chef d'orchestre)

Violon

Stéphane GRAPPELLI
Jean-Luc PONTY
Eddie SOUTH
Stuff SMITH
Joe VENUTI (➤ chef d'orchestre)

Piano

Count BASIE (➤ chef d'orchestre)
Paul BLEY
Ray CHARLES (➤ chanteur)
Nat King COLE (➤ chanteur,
chef d'orchestre)
Chick COREA (➤ compositeur)
Duke ELLINGTON (➤ compositeur, arrangeur, chef d'orchestre)
Bill EVANS (➤ compositeur,
chef d'orchestre)
Tommy FLANAGAN
Erroll GARNER
(➤ chef d'orchestre)
Herbie HANCOCK
(➤ compositeur)
Hampton HAWES
Earl HINES (➤ chef d'orchestre)
Ahmad JAMAL
(➤ chef d'orchestre)
Keith JARRETT
James P. JOHNSON
(➤ compositeur)
Hank JONES
Wynton KELLY
John LEWIS (➤ compositeur,
arrangeur, chef d'orchestre)
Thelonious MONK
(➤ compositeur,
chef d'orchestre)
Jelly Roll MORTON
(➤ chanteur, compositeur,
arrangeur, chef d'orchestre)
Phineas NEWBORN
Oscar PETERSON
(➤ chef d'orchestre)
Bud POWELL (➤ compositeur)
George SHEARING
(➤ chef d'orchestre)
Horace SILVER (➤ compositeur,
chef d'orchestre)
Willie "the Lion" SMITH
(➤ compositeur)
Martial SOLAL (➤ compositeur)
Art TATUM
Cecil TAYLOR
Lennie TRISTANO
(➤ chef d'orchestre)
McCoy TYNER
Fats WALLER (➤ organiste,
chanteur, compositeur,
chef d'orchestre)
Mary Lou WILLIAMS
(➤ arrangeur)
Teddy WILSON

Orgue

Wild Bill DAVIS
Eddy LOUISS
Jimmy SMITH
Fats WALLER (➤ pianiste,
compositeur, chanteur,
chef d'orchestre)
Larry YOUNG

Guitare

George BENSON
Charlie CHRISTIAN
Tal FARLOW
Freddie GREENE
Jim HALL
Barney KESSEL
Eddie LANG (➤ chef d'orchestre)
John McLAUGHLIN
(➤ chef d'orchestre)
Pat METHENY
Wes MONTGOMERY
Jimmy RANEY
Django REINHARDT
(➤ compositeur, chef d'orchestre)
John SCOFIELD
Johnny St CYR (➤ banjo)
René THOMAS
George VAN EPS

Banjo

Bud SCOTT
Johnny St CYR (➤ guitare)
Ikey ROBINSON

Contrebasse, basse électrique

Jimmy BLANTON
Ray BROWN
Steve BROWN
Paul CHAMBERS
Israel CROSBY
Pops FOSTER
Eddie GOMEZ
Percy HEATH
Milt HINTON
John KIRBY (➤ chef d'orchestre)
Scott LaFARO
Charles MINGUS (➤ compositeur, arrangeur, chef d'orchestre)
Red MITCHELL
Walter PAGE
Jaco PASTORIUS
Oscar PETTIFORD
Slam STEWART
Miroslav VITOUS

Batterie

Art BLAKEY (➤ chef d'orchestre)
Sidney CATLETT
Kenny CLARKE
Cozy COLE
Jack DeJOHNETTE
Baby DODDS
Roy HAYNES
Billy HIGGINS
Elvin JONES
Jo JONES
Philly Joe JONES
Gene KRUPA
Buddy RICH
Max ROACH (➤ chef d'orchestre)
Zutty SINGLETON
Chick WEBB (➤ chef d'orchestre)
Tony WILLIAMS
Sam WOODYARD

Chanteurs, chanteuses

Louis ARMSTRONG (➤ trompettiste, chanteur)
Mildred BAILEY
Cab CALLOWAY (➤ chef d'orchestre)
Ray CHARLES (➤ pianiste)
Nat King COLE (➤ pianiste, chef d'orchestre)
Ella FITZGERALD
Billy HOLIDAY
Mahalia JACKSON
Carmen McRAE
Jelly Roll MORTON (➤ pianiste, arrangeur, compositeur, chef d'orchestre)
Jimmy RUSHING
Frank SINATRA
Bessie SMITH
Jack TEAGARDEN (➤ trombone)
Sarah VAUGHAN
Fats WALLER (➤ pianiste, organiste, compositeur, chef d'orchestre)
Dinah WASHINGTON
Ethel WATERS

Orchestres

■ Trios

Nat "King" COLE (➤ pianiste, chanteur)
Bill EVANS (➤ pianiste, compositeur)
Erroll GARNER (➤ pianiste)
Ahmad JAMAL (➤ pianiste)
Red NORVO (➤ vibraphoniste)
Oscar PETERSON (➤ pianiste)

■ Petites et moyennes formations

Cannonball ADDERLEY (➤ sax alto)
"ART ENSEMBLE OF CHICAGO"
Art BLAKEY ("JAZZ MESSENGERS")
Carla BLEY (➤ compositeur)
BRECKER BROTHERS (Michael Brecker ➤ sax ténor)
Clifford BROWN / Max ROACH (➤ trompettiste / batteur)
Dave BRUBECK
Ornette COLEMAN (➤ sax alto)
John COLTRANE (➤ sax ténor et soprano)
Miles DAVIS (➤ trompettiste, compositeur)
John KIRBY (➤ bassiste)
Eddie LANG / Joe VENUTI (➤ guitariste / violoniste)
"MAHAVISHNU" (John McLaughlin)
"MODERN JAZZ QUARTET" (MJQ)
Charles MINGUS (➤ bassiste, compositeur, arrangeur)
Thelonious MONK (➤ pianiste, compositeur)
Jelly Roll MORTON (➤ pianiste, chanteur, arrangeur, compositeur)
Gerry MULLIGAN (➤ sax baryton, arrangeur, compositeur)
Jimmie NOONE (➤ clarinettiste)
King OLIVER Creole Jazz Band (➤ cornettiste, compositeur)
"ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND" (ODJB)
"QUINTETTE DU HOT CLUB DE FRANCE" (HCF)
George SHEARING (➤ pianiste)
Horace SILVER (➤ pianiste, compositeur)
Lennie TRISTANO (➤ pianiste)
Fats WALLER (➤ pianiste, organiste, compositeur, chanteur)
"WEATHER REPORT"
Clarence WILLIAMS (➤ compositeur)

■ *Big bands*

Count BASIE (➤ pianiste)
Cab CALLOWAY (➤ chanteur)
Benny CARTER (➤ saxo alto, arrangeur)
Dizzy GILLESPIE (➤ trompettiste, compositeur, arrangeur)
Benny GOODMAN (➤ clarinettiste)
Duke ELLINGTON (➤ pianiste, compositeur, arrangeur)
Don ELLIS
Lionel HAMPTON (➤ vibraphoniste)
Fletcher HENDERSON (➤ arrangeur)
Woody HERMAN
Earl HINES (➤ pianiste)
Quincy JONES (➤ arrangeur)
Thad JONES-Mel LEWIS
Stan KENTON
Jimmie LUNCEFORD
"McKINNEY'S COTTON PICKERS"
Don REDMAN (➤ arrangeur, compositeur)
Shorty ROGERS
Artie SHAW (➤ clarinettiste)
SUN RA
Chick WEBB (➤ batteur)

Arrangeurs

Benny CARTER (➤ sax alto, chef d'orchestre)
Al COHN
Tadd DAMERON (➤ compositeur)
Duke ELLINGTON (➤ pianiste, compositeur, chef d'orchestre)
Gil EVANS
Dizzy GILLESPIE (➤ trompettiste, compositeur, chef d'orchestre)
Jimmy GIUFFRE
Benny GOLSON (➤ compositeur)
Neal HEFTI
Fletcher HENDERSON (➤ chef d'orchestre)
Quincy JONES (➤ chef d'orchestre)
Thad JONES (➤ chef d'orchestre)
John LEWIS (➤ pianiste, compositeur, chef d'orchestre)
Charles MINGUS (➤ bassiste, compositeur, chef d'orchestre)
Jelly Roll MORTON (➤ pianiste, chanteur, compositeur, chef d'orchestre)
Gerry MULLIGAN (➤ sax baryton, compositeur, chef d'orchestre)
Jimmy MUNDY
Oliver NELSON
Sy OLIVER
Marty PAICH
Don REDMAN (➤ compositeur, chef d'orchestre)
Eddie SAUTER
Billy STRAYHORN (➤ compositeur)
Ernie WILKINS
Mary Lou WILLIAMS (➤ pianiste)

Compositeurs

Sidney BECHET (➤ clarinette, sax soprano)
Carla BLEY (➤ chef d'orchestre)
Hoagy CARMICHAEL
Ornette COLEMAN (➤ sax alto, chef d'orchestre)
John COLTRANE (➤ sax ténor, sax soprano, chef d'orchestre)
Chick COREA (➤ pianiste)
Tadd DAMERON (➤ arrrangeur)
Miles DAVIS (➤ trompetriste, chef d'orchestre)
Duke ELLINGTON (➤ pianiste, chef d'orchestre, arrangeur)
Bill EVANS (➤ pianiste, chef d'orchestre)
Dizzy GILLESPIE (➤ trompettiste, chef d'orchestre)
Benny GOLSON (➤ sax ténor)
Herbie HANCOCK (➤ pianiste)
W. C. HANDY
Lil HARDIN
Anronio Carlos JOBIM
James P. JOHNSON (➤ pianiste)
Scott JOPLIN
John LEWIS (➤ pianiste, chef d'orchestre)
Charles MINGUS (➤ bassiste, chef d'orchestre
Thelonious MONK (➤ pianiste, chef d'orchestre)
Jelly Roll MORTON (➤ pianiste, chanteur, chef d'orchestre)
Gerty MULLIGAN (➤ sax batyton, chef d'orchestre)
King OLIVER (➤ trompettiste, chef d'orchestre)
Charlie PARKER (➤ sax alto)
Bud POWELL (➤ pianiste)
Don REDMAN (➤ chef d'orchestre)
Sonny ROLLINS (➤ sax ténor)
Wayne SHORTER (➤ sax ténor)
Horace SILVER (➤ pianiste, chef d'orchestre)
Willie "the Lion" SMITH (➤ pianiste)
Billy STRAYHORN
Fats WALLER (➤ pianiste, organiste, chanteur, chef d'orchestre)
Clarence WILLIAMS (➤ chef d'orchestre)
Spencer WILLIAMS
Joe ZAWINUL

14

Bibliographie sélective commentée

Dans une production bibliographique plus considérable qu'il n'y paraît, notre souci a été de vous présenter un choix des meilleurs ouvrages [1] (en français ou en anglais), qu'ils soient disponibles ou non sur le marché. Classés par sujets, ont été privilégiés les ouvrages musicologiques, pédagogiques et les recueils de transcription nécessaires à l'activité du musicien et du professeur.

La présentation de chaque ouvrage est faite suivant les normes bibliographiques en usage : Nom d'auteur(s) en majuscules, Prénom(s) entre parenthèses, Titre et sous-titre en *italique,* Ville (et état) dans laquelle l'ouvrage a été édité, éditeur, année d'édition, éventuellement : première édition entre parenthèses : (1/1955).

L'astérisque devant la référence indique un ouvrage de très grande qualité. La parcimonie avec laquelle ces astérisques sont distribués n'engage que l'auteur, mais se veut un gage du caractère exceptionnel des ouvrages qui, ainsi parés, se doivent de figurer dans toute bibliothèque de jazz digne de ce nom.

ÉTUDES MUSICOLOGIQUES

Annual Review of Jazz Studies, New Brunswick, NJ, Transaction Books, (parution annuelle). – *Parution bi-annuelle dès 1973, sous le titre de "Journal of Jazz Studies". Revue extrêmement spécialisée et sérieuse. Des études musicologiques, historiques, sociologiques.*

COKER (Jerry), *Listening to Jazz,* Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1978.

GRIDLEY (Marc C.), *Jazz Styles,* Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1978.

*HODEIR (André), *Hommes et problèmes du jazz,* Roquevaire, Parenthèses, 1981 (1/1954), Epistrophy. – *Il a fallu attendre 1954 pour lire la première étude esthétique et analytique de qualité par le précurseur des musicologues modernes de jazz. Seul actuellement Gunther Schuller (voir plus bas) va plus loin, grâce à une pléthore de documents écrits et sonores auxquels Hodeir ne pouvait avoir accès en son temps.*

*HODEIR (André), *Jazzistiques,* Roquevaire, Parenthèses, 1984, Epistrophy. – *Compilation d'articles du plus brillant analyste français.*

MARTIN (Henry), *Enjoying Jazz,* New York, Schirmer Books, 1986.

NANRY (Charles) with Berger (Edward), *The Jazz Text,* New York, D. Van Nostrand Co., 1979.

RATTENBURY (Ken), *Duke Ellington Jazz Composer,* Yale University Press, 1990.

SARGEANT (Winthrop), *Jazz : Hot And Hybrid,* New York, Da Capo Press, 1975 (1/1938).

*SCHULLER (Gunther), *Early Jazz : Its Roots And Musical Development,* New York, Oxford University Press, 1968. – *Superbe travail d'analyse de la première période du jazz, par le plus prestigieux musicologue actuel de jazz.*

*SCHULLER (Gunther), *The Swing Era : The Development of Jazz 1930-1945,* New York, Oxford, Oxford University Press, 1989. – *Encore plus enthousiasmant et titanesque (919 p.) que le précédent. "La" référence en la matière.*

SCHULLER (Gunther), *Musings : The Musical Worlds of Gunther Schuller,* New York, Oxford University Press, 1986. – *Écrits divers sur le jazz, la musique classique et contemporaine et leurs rapports.*

1 Pour une bibliographie plus exhaustive, on peut consulter celle établie par l'auteur (pp. 1123-37 du *"Dictionnaire du jazz"* de Carles, Clergeat, Comolli, Paris, Laffont, 1988), de même que celle établie par Jacques SIRON dans son ouvrage (pp. 717-726 de la *Partition intérieure : jazz, musiques improvisées,* Paris, Ourre Mesure, 1992).

OUVRAGES PÉDAGOGIQUES [2]

■ Théorie générale

BAUDOIN (Philippe), *Jazz mode d'emploi : petite encyclopédie des données techniques de base,* Paris, Outre Mesure, vol. 1, 1990 (1/1986), vol. 2, 1992.

BOLING (Mark E.), *The Jazz Theory Workbook,* Rottenburg N., Allemagne, Advance Music, 1990.

HAERLE (Dan), *The Jazz Language : A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation,* Miami, Fla, Studio 224, 1980. – *Petit manuel d'initiation sérieux, avec exercices.*

*SIRON (Jacques), *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées,* Paris, Outre Mesure, 1992. – *La somme de travail pédagogique et de réflexion la plus complète et ouverte parue à ce jour en français, sur les musiques improvisées du XX^e siècle.*

■ Harmonie

DELAMONT (Gordon), *Modern Harmonic Technique,* 2 Vol. New York, Kendor Music, 1965.

GILSON (Jef), L'Harmonie du jazz, 3 vol. Paris, Palm, 1982-83.

LIEBMAN (David), *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody,* Rottenburg N., Allemagne, Advance Music.

SWAIN (Alan), *Modern Keyboard Harmony,* 4 vol., Glenview, Ill., Creative Music, 1977.

■ Arrangement

DELAMONT (Gordon), *Modern Arranging Technique,* New York, Kendor Music, 1965, 239 p.

DOBBINS (Bill), *Jazz Arranging and Composing : A Linear Approach,* Rottenburg N., Allemagne, Advance Music, 1986. – *Avec cassette et livret traduit en français. Les techniques avancées d'écriture.*

MANCINI (Henry), *Sounds and Scores : A Practical Guide to Professional Orchestration,* Miami, Fla., Belwin, 1986 (1/1959). – *Avec cassette. Comment orchestrer avec goût la musique populaire commerciale, par un des maîtres du genre.*

SEBESKY (Don), *The Contemporary Arranger,* Sherman Oaks, Cal., Alfred Publishing Co. 1979 (1/1974). – *Avec disques.*

WRIGHT (Rayburn), *Inside the Score : A Detailed Analysis of 8 Classic Jazz Ensemble Charts by Sammy Nestico, Thad Jones, and Bob Brookmayer,* Delevan, New York, Kendor Music, 1982. – *Avec cassette.*

■ Improvisation

BAKER (David), *Jazz Improvisation : A Comprehensive Method of Study For All Pl*ayers, Chicago, DB Music Workshop Publications, 1977 (1/1969).

GOUSSET (Claude), *Une approche de l'improvisation jazz,* Paris, Paul Beuscher, 1983 (1/1978).

HAERLE (Dan), *Jazz Improvisation For Keyboard Players,* Complete edition, Lebanon, Ind., Studio 224, 1978.

RICKER (Ramon), *Pentatonic Scales For Jazz Improvisation,* Lebanon, Ind., Studio P/R, 1975.

RUSSELL (George), *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization For Improvisation,* New York, Concept Publishing Co, 1959. – *Le célèbre concept lydien par un grand arrangeur qui fut souvent à l'avant-garde.*

SLONIMSKY (Nicolas), *Thesaurus of Scales And Melodic Patterns,* New York, Charles Scribner's Sons, 1947.

■ Méthodes instrumentales

CULLAZ (Pierre), *Technique pour guitaristes de tous styles,* Paris, Alphonse Leduc, 1978-86, 4 vol. – *Probablement la plus remarquable méthode de guitare.*

DAHLGREEN (Marvin) & FINE (Elliot), *Four Way Coordination,* USA, Henry Adler, 1963. – *Méthode de batterie.*

GALAS (Patrice) et CAMMAS (Pierre), *La Musique moderne, méthode pour claviers,* Paris, Galas et Cammas, 1976-81, 6 vol.

GOLDBERG (Michel), *Méthode sax jazz,* Paris, Outre Mesure, vol. 1 : 1988, vol. 2 : 1991. – *Avec CD.*

*LEVINE (Mark), *The Jazz Piano Book,* Pataluma, Cal., Sher Music, 1989. – *La meilleure méthode de piano jazz éditée à ce jour.*

MEHEGAN (John), *Jazz Improvisation, vol. I : Tonal And Rhythmic Principles, vol. II : Jazz Rhythm And The Improvised Line, vol. III : Swing And Early Progressive Piano Styles, vol. IV : Contemporary Piano Styles,* New York, Watson-Guptill Publications, 1974 (1/1959). – *Une des plus anciennes et complètes méthodes de piano jazz, toujours valable. Beaucoup de transcriptions utiles.*

REID (Rufus), *The Evolving Bassist,* Teaneck, N. J., 1983 (1/1974). – *En anglais, allemand et français.*

■ Divers

BLOT (Philou), *L'École qui swingue ou Les Structures musicales de base pour l'enfant,* Paris, Paul Beuscher, 1992. – *Pour les enfants et leurs professeurs, un apprentissage musical à base rythmique, à partir du jazz, des musiques caraïbes et sud-américaines.*

RECUEILS DE PARTITIONS, DE TRANSCRIPTIONS *(song books)*

■ *Spiritual*

ALLEN (William Francis), WARE (Charles Pickard) & McKIM GARRISON (Lucy), *Slave Songs of the United States,* New York, Peter Smith, 1951 (1/1867). – *Un document précieux : le premier ouvrage qui ait jamais traité de la musique des Noirs américains. Avec transcriptions musicales.*

JOHNSON (James Weldon) & JOHNSON (J. Rosamond), *The Books of American Negro Spirituals,* New York, Da Capo Press, 1969 (1/1925).

2 Il faut citer en exemple la grande qualité (présentation et contenu) de tous les ouvrages édirés par les éditions allemandes Advance Music. C'est cette même recherche de qualité qui anime les Éditions Outre Mesure.

■ *Ragtime, Stride*

Original Ragtime As Recorded By Claude Bolling, Paris, Chappell, 1979.
Scott Joplin Collected Piano Works, New York, New York Public Library, 1971.
SCIVALES (Riccardo), *Harlem Stride Piano Solos,* Katonah, New York, Okay Music, 1990. – *Excellentes transcriptions de solos enregistrés par les meilleurs pianistes stride.*

■ Blues, *Boogie woogie, Soul*

Blues : An Anthology, edited by W. C. Handy, New York, Collier/Macmillan, 1973 (1/1926). – *Les partitions originales des fameux blues de W. C. Handy.*
The Book of The Blues, New York, MCA music, 1963.
Jazz, Blues, Boogie & Swing For Piano, Melville, New York, MCA/Mills, 1977.
Rhythm & Blues : The Roots of Soul, New York, Big 3.

■ Musiciens et compositeurs de jazz

Louis Armstrong, Londres, EMI, 1980, 2 vol.
The Music of Carla Bley, Lebanon, Ind., Alrac Music, 1981.
Ray Charles Anthology, New York, Big 3, 1978.
A Collection of 26 Ornette Coleman Compositions, New York, MJQ Music, 1968.
The Artistry of John Coltrane, New York, Big 3/United Artists Music, 1979. – *Bonnes transcriptions de solos de Coltrane.*
The Music of John Coltrane, Milwaukee, Wis., Hal Leonard, 1991. – *Complète le recueil précédent. Pos de transcriptions de solos, mois 100 compositions du grand saxophoniste.*
Chick Corea, USA, Litha Music, 1976-78, 2 vol.
The Great Music of Duke Ellington, Melville, New York, Belwin-Mills, 1973.
The Genius of Benny Golson, Miami, Fla, Columbia Pictures, 1985.
Benny Goodman Composer/Artist, New York, Regent Music.
Dexter Gordon Jazz Saxophone Solos, Hollywood, Cal., Almo Publications, 1979.
The Greatest Jazz Hits of Herbie Hancock, Hollywood, Cal., Almo Publications, 1979.
Thelonious Monk, Londres, Wise Publications, 1977.
Charlie Parker Omnibook, Hollywood, Cal., Atlantic Music, 1978.
Horace Silver Greatest Hits, New York, Charles Hansen, 1975.
Bessie Smith Empress of The Blues, New York, Walter Kane & Son, 1975.
*MINGUS (Sue) (dir.), *Charles Mingus : More than a Fake Book,* New York, Jazz Workshop, 1991. – *Superbe song book, très belle présentation : 56 thèmes, anolyses, discographie, photos, reproductions de plusieurs partitions manuscrites.*
*DAPOGNY (James), *Ferdinand "Jelly Roll" Morton, The Collected Piano Music,* Washington, D.C., Smithsonian Institution Press/G. Schirmer, 1982. – *Un travail colossal et minutieux : 40 transcriptions complètes du premier grand pianiste de jozz. Avec des renseignements et des notes critiques précieux sur chaque composition.*

■ Compositeurs de Standards (Broadway, Hollywood, etc.)

Hoagy Carmichael : The Stardust Memories of..., Melville, New York, Belwin-Mills, 1983.
Gershwin Years In Song, New York, Quadrangle/The New York Times Book Co., 1973.
Music And Lyrics By Cole Porter, New York, Chappell/Random House, 2 vol.
The Songs of Richard Rodgers, USA, Williamson Music.

■ Compilations diverses

**The World's Greatest Jazz Fake Book : Great Jazz And Fusion Compositions,* San Francisco, Cal., Sher Music, 1983.
**The New Real Book : Jazz Classics, Choice Standards, Pop Fusion Classics,* Pataluma, Cal., Sher Music, 1988.
**The New Real Book : Volume Two,* Pataluma, Cal., Sher Music, 1991. – *Pour les transcriptions de thèmes, ce recueil et les 2 précédents sont ce qui se fait de mieux sur le marché. Ne pas confondre avec le trop fameux Real Book, à déconseiller, car on y rencontre trop d'erreurs mélodiques et harmoniques.*
Jazz Gems, Londres, EMI.
Front Line Jazz Piano Solos, Angleterre, International Music Publications, 1983-86, 4 vol. – *Transcriptions de solos de piano dans des styles divers.*
Encyclopedia of Jazz Standards, USA, Warner Bros.
DUCHAUSSOIR (René), *True Notes, Jazz Guitar, grands thèmes et Improvisations, relevés note pour note,* Paris, Chappell and Intersong Music Group, 1987, 2 vol.
HYMAN (Dick), *Dick Hyman's Professional Chord Changes and Substitutions for 100 Tunes Every Musician Should Know,* Katonah, New York, Ekay Music, 1986, 2 vol.

BIBLIOGRAPHIES

KENNINGTON (Donald) & READ (Danny L.), *The Literature of Jazz : A Critical Guide,* Chicago, American Library Association, 1980 (1/1970).
FRECHET (Philippe), *Jazz sur livres,* Montpellier, Maison du Livre er des Écrivains, 1991. – *Utile : une classification par années des ouvrages parus en français.*

DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES [3]

*Carles (Philippe), Clergeat (André), Comolli (Jean-Louis), *Dictionnaire du jazz,* Paris, Robert Laffont, 1990 (1/1988). – *Malgré quelques lacunes, le plus important dictionnaire paru en langue française : biographies, styles, lieux, instruments, définitions musicales. Donc indispensable.*
*CHILTON (John), Who's Who of Jazz (Storyville to Swing Street), Londres, Macmillan, 1985, (1/1970). – *Le plus fiable des dictionnaires concernant les musiciens nés avant 1920, mais uniquement biographique (rien sur le style ou les enregistrements).*
*KERNFELD (Barry) (Ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz : Vol. 1 A-K, Vol 2 L-Z,* Londres, Macmillan, 1988, 2 vol. – *Le plus imposant dictionnaire (1360 p.) disponible, mais très cher.*
*ROSE (Al) and SOUCHON (Edmond), *New Orleans Jazz, A Family Album,* Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967. – *Tout sur les musiciens, les orchestres (brass bands, danse, jazz), les riverboats, etc. de La Nouvelle-Orléans. Beaucoup de photos.*

RACINES DE LA MUSIQUE NÉGRO-AMERICAINE *(spiritual, gospel, blues, ragtime)*

ARNAUDON (Jean-Claude), *Dictionnaire du Blues,* Paris, Filipacchi,1977.
BERLIN (Edward A.), *Ragtime : A Musical And Cultural History,* Berkeley, University of California, 1984 (1/1980).
*BLESH (Rudi) et JANIS (Harriet), *They All Played Ragtime,* New York, Oak Publications, 1971 (1/1950). – *Il aura fallu attendre 1950 pour voir enfin paraître le premier livre traitant du ragtime. Ouvrage de référence.*
BROUGHTON (Viv), *Black Gospel : An Illustrated History of The Gospel Sound,* Poole, Dorset, 1985.
*HARRIS (Sheldon), *Blues Who's Who : A Biographical Dictionary of Blues Singers,* New Rochelle, New York, Arlington House, 1979.
*HASSE (John Edward) (Ed.), *Ragtime : Its History, Composers, and Music,* Londres, Macmillan, 1985. – *Traite de tous les aspects du ragtime.*
HESS (Jacques B.), *Le Ragtime,* Paris, P.U.F., 1992, Que sais-je? n° 2640. – *Remarquable initiation.*
HERZHAFT (Gérard), *Le Blues,* Paris, P.U.F., 1981, Que sais-je? n° 956. – *Encore une excellente initiation.*
OLIVER (Paul), *Le Monde du blues,* Paris, Arthaud, 1962 (1/1960 : *Blues Fell This Morning).*
SILVESTER (Peter), *A Left Hand Like God : A Study of Boogie-Woogie,* Londres, Quartet Books, 1988. – *Ouvrage sérieux, le seul traitant du boogie-woogie.*
*STEARNS (Marshall & Jean), *Jazz Dance : The Story of American Vernacular Dance,* New York, Schirmer Books, 1968 (1/1964). – *Prodigieux travail de recherche sur la danse afro-américaine.*
TITON (Jeff), *Early Downhome Blues,* Urbana, University of Illinois, 1977.

HISTOIRES DU JAZZ

■ Histoires générales

BERENDT (Joachim-Ernst), *Le Grand livre du jazz : du New Orleans jusqu'au jazz rock,* Monaco, Éditions du Rocher, 1983 (1/1953). – *Découpage intéressant permettant une lecture fragmentée : styles, musiciens, éléments du jazz, instruments, orchestres.*
BIDERBOST (Marc) et CERUTTI (Gustave), *Le Guide Marabout de la musique et du disque de jazz,* Verviers, Belgique, Les Nouvelles éditions Marabout, 1981, Marabout service. – *Pas très connu, mais excellent et utile.*
COLLIER (James Lincoln), *L'Aventure du jazz , vol 1 : des origines au swing, vol. 2 : du swing à nos jours,* Paris, Albin Michel, 1981 (1/1978, *The Making of Jazz : A Comprehensive History).* – *Le volume 1 est plus réussi que le second.*
MALSON (Lucien) et BELLEST (Christian), *Le Jazz,* Paris, P. U. F., 1992 (1/1987), Que Sais-je ? n° 2392. – *L'histoire mêlée à l'analyse musicale. Une très bonne initiation moins que sommaire.*
OLIVER (Paul), HARRISON (Max) et BOLCOM (William), *The New Grove Gospel, Blues And Jazz,* Londres, MacMillan, 1986 (1/1980).
STEARNS (Marshall W.), *The Story of Jazz,* New York, Oxford University Press, 1956.

■ Histoires fragmentées

BUDDS (Micheal J.), *Jazz in the Sixties : The Expansion of Musical Resources and Techniques,* Iowa City, Iowa, University of Iowa Press, 1990.
CARLES (Philippe) et COMOLLI (Jean-Louis), *Free jazz / Black power,* Paris, Champ Libre, 1971, 10/18. – *Un livre de référence écrit "à chaud".*
CHARTERS (Samuel B.) et KUNDSTADT (Leonard), *Jazz, A History of The New York Scene,* New York, Da Capo, 2/1981.
CHARTERS (Samuel B.), *Jazz New Orleans* 1885-1963, New York, Oak, 1963. – *Présentation fouillie et artisanale, mais une mine de renseignements précieux.*
CROWTHER (Bruce) & PINFOLD (Mike), *The Big Band Years,* New York, Facts on File, 1988. – *Le plus beau des livres sur les big bands.*
FEATHER (Leonard), *Inside Jazz,* New York, Da Capo, 1977, (1/1949, titre original : *Inside Bebop).*
GIDDINS (Gary), *Rhythm-A-Ning : Jazz Tradition And Innovation In The 80's,* New York, Oxford University Press, 1985.
GITLER (Ira), *Jazz Masters of the 40's,* New York, Da Capo, 1984 (1/1966).
GODDARD (Chris), *Jazz Away From Home,* New York, Paddington Press, 1979. – *Les débuts du jazz en Europe. Beaucoup d'interviews originales.*
GOLDBERG (Joe), *Jazz Masters of The 50's,* New York, Da Capo, 1983 (1/1965).
HADLOCK (Richard), *Jazz Masters of The Twenties,* New York, Collier, 1974 (1/1965).
MORGAN (Alun) & HORRICKS (Raymond), *Modern Jazz : A Survey of Developments Since 1939,* Wesport, Conn., Greenwood Press, 1977 (1/1956).
ROSE (Al), *Storyville, New Orleans : Being an Authentic, Illustrated Account of the Notorious Red-Light District,* Tuscaloosa, Ala., University of Alabama Press.
ROSENTHAL (David H.), *Hard Bop : Jazz & Black Music, 1955-1965,* New York, Oxford University Press, 1992.
RUSSELL (Ross), *Jazz Style In Kansas City And The Southwest,* Berkeley, Cal., University of California Press, 2/1973.

3 D'autres excellents dictionnaires ne sont pas mentionnés, rendus obsolètes par l'arrivée du Grove et du Laffont.

SHAW (Arnold), *52nd Street : The Street of Jazz*, New York, Da Capo, 3/1983.
*STEWART (Rex), *Jazz Masters of The 30's*, New York, Da Capo, 1982 (1/1972). – *Un musicien unique se révèle être un écrivain passionnant.*
TERCINET (Alain), *West Coast Jazz*, Marseille, Parenthèses, 1986, Epistrophy.
TERCINET (Alain), *Be-bop*, Paris, P.O.L., 1991, Birdland.
WILLIAMS (Martin), *Jazz Masters of New Orleans*, New York, Da Capo, 1979.
WILLIAMS (Martin), *The Art of Jazz : Ragtime To Be Bop*, New York, Da Capo, 1980.
WILLIAMS (Martin), *Jazz Masters In Transition, 1957-1969*, New York, Da Capo, 1982 (1/1970).

JAZZ PAR INSTRUMENTS

Jazz Guitarists : Collected interviews from Guitar Player Magazine, New York, Guitar Player Books, 1975.
BAKER (David), *Jazz Styles & Analysis : Trombone*, Chicago, DB Music Workshop Publications, 1973.
BILLARD (François & Yves), *Histoires du saxophone*, Paris, Joseph Clims, 1986.
GOURSE (Leslie), *Louis' Children : American Jazz Singers*, NewYork, Quill, 1984.
KORALL (Burt), *Drummin' Men : The Heartbeat of Jazz, the Swing Years*, New York, Schirmer Books, 1990.
LEE (Bill), *People In Jazz : Jazz Keyboard Improvisors of The 19th & 20th Centuries*, Studio PR, 1984.
MIEDEMA (Harry), *Jazz Styles & Analysis : Alto Sax*, Chicago, DB Music Workshop Publications, 1975.
MONGAN (Norman), *Histoire de la guitare dans le jazz*, Paris, Filipacchi, 1986 (1/1983).
PETERSEN (Jack), *Jazz Styles & Analysis : Guitar*, Chicago, DB Music Workshop Publications, 1979.
TAYLOR (Billy), *Jazz Piano : A Jazz History*, Dubuque, Wm. C. Brown, 1982. – *L'histoire du piano jazz par l'un de ceux qui l'ont faite.*

BIOGRAPHIES

BASIE (Count) & MURRAY (Albert), *Good Morning Blues*, New York, Random House, 1985.
BECHET (Sidney), *La Musique c'est ma vie*, Paris, La Table Ronde, 1977 (1/1960 : Treat It Gentle).
CARR (Ian), Miles Davis, : *La Biographie musicale*, Marseille, France, Parenthèses, 1991 (1/1982, Miles Davis).
CHILTON (John), *Sidney Bechet : The Wizard of Jazz*, Basingstoke, Hampshire, MacMillan Press, 1987.
CHILTON (John), *The Song of Hawk : The Life and Recordings of Coleman Hawkins*, London, Quartet Books, 1990.
CUGNY (Laurent), *Las Vegas Tango : une vie de Gil Evans*, Paris, P.O.L., 1989. – *Biographie et analyses pertinentes par un disciple passionné d'Evans, lui-même pianiste et arrangeur.*
DANCE (Stanley), *The World of Count Basie*, New York, Charles Scribner's sons, 1980.
DANCE (Stanley), *The World of Earl Hines*, New York, Charles Scribner's sons, 1977.
DANCE (Stanley), *Duke Ellington par lui-même et ses musiciens*, Paris, Filipacchi, 1976 (1/1970). – *Intéressant malgré une exécrable traduction.*
DAVIS (Miles) & TROUP (Quincy), *Miles l'autobiographie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.
ELLINGTON (Duke), *Music Is My Mistress*, New York, Doubleday, 1973.
GIDDINS (Gary), *Celebrating Bird the Triumph of Charlie Parker*, New York, Beech Tree Books / William Morrow.
GIDDINS (Gary), *Satchmo*,New York, Dolphin Book, Doubleday. – *Le plus beau des livres sur Armstrong.*
GILLESPIE (Dizzy) et FRASER (Al), *To Be Or Not To Bop*, New York, Doubleday, 1979.
HENNESSEY (Mike), *Klook : The Story of Kenny Klarke*, London, Quartet Books, 1990.
HOLIDAY (Billie) et DUFTY (William), *Lady Sings The Blues - Ma Vie*, Roquevaire, Parenthèses, 1983 (1/1956, *Lady Sings The Blues).*
KIRKEBY (Ed), *Ain't Misbehavin'*, New York, Da Capo, 1975 (1/1966).
LEVALLET (Didier) & CONSTANT MARTIN (Denis), *L'Amérique de Mingus : Musique et politique : les Fables of Faubus de Charles Mingus*, Paris, P.O.L., 1991. – *Sujet original : une tentative d'analyse politique, sociologique et musicale au travers d'une seule composition de Mingus.*
LALO (Thierry), *John Lewis*, Montpellier, Éditions du Limon, 1991, Mood Indigo.
*LOMAX (Alan), *Mister Jelly Roll*, Paris, Flammarion, 1964 (1/1950). – *L'épopée croustillante du début du jazz par l'un de ses premiers génies précurseurs, pas si mégalomane qu'on a bien voulu le dire.*
*MARQUIS (Donald M.), *Buddy Bolden, le premier musicien de jazz*, Paris, Denoël, 1989 (1/1978 : *In Search of Buddy Bolden, First Man of Jazz).* – *La minutie d'une enquête quasi-policière sur le légendaire cornettiste néo-orléanais.*
*MEZZROW (Milton "Mezz") et WOLFE (Bernard), *La Rage de vivre*, Paris, Buchet-Chastel, 1982 (1/1946 : *Really the Blues)*, Livre de poche. – *L'ambiance passionnante du jazz des années 20/30 par un musicien de Chicago qui l'a vécue. Une faconde enthousiasmante fait oublier quelques auto-exagérations bien innocentes.*
MINGUS (Charles), *Moins qu'un chien*, Roquevaire, Parenthèses, 1982 (1/1971 : *Beneath the Underdog)*, Epistrophy. – *Les confessions d'un grand bassiste-compositeur attachant et complexe.*
PANASSIE (Hugues), *Louis Armstrong*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1969.
PAUDRAS (Francis), *La Danse des infidèles*, Paris, L'Instant, 1986. – *La vie de Bud Powell, par celui qui en France, l'a recueilli et soigné jusqu'à la fin. Superbe iconographie.*
PEPPER (Art) et PEPPER (Laurie), *Straight Life*, Roquevaire, Parenthèses, 1982 (1/1979), Epistrophy. – *Jazz, drogue, prison. Un bouleversant document biographique.*
PORTER (Lewis), *Lester Young*, Boston, Twayne Publishers, 1985.
*PORTER (Lewis) (Ed.), *A Lester Young Reader*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991. – *Une compilation des meilleurs interviews, articles (biographiques, musicologiques, etc.) sur le grand saxophoniste.*
PRIESTLEY (Brian), *Mingus : A Critical Biography*, Londres, Paladin, 1985 (1/1982).
REISNER (Robert), *The Legend of Charlie Parker*, Londres, Quartet Books, 1978 (1/1962).
RUSSELL (Ross), *Bird la vie de Charlie Parker*, Paris, Filipacchi, 1980.
SIMPKINS (Cuthbert Ormond), *Coltrane : A Biography*, Baltimore, Md., Black Classic Press, 1989, (1/1975).
SMITH (Willie the Lion) et George HOEFER, *Music On My Mind : The Memoirs of An American Pianist*, New York, Da Capo, 1975.

TUCKER (Mark), Ellington : *The Early Years,* Oxford, Bayou Press, 1991.
WILLIAMS (Patrick), *Django,* Montpellier, Éditions du Limon, 1991, Mood Indigo. – *Tout sur Django Reinhardt, son background, son environnement, son héritage.*

RHYTHM & BLUES, SOUL

HARALAMBOS (Michael), *Soul Music : The Birth of A Sound In Black America,* New York, Da Capo, 1974.
SHAW (Arnold), *Honkers And Shouters : The Golden Years of Rhythm & Blues,* New York, Collier Books, 1978.

PHOTOGRAPHIE, ICONOGRAPHIE

Jazz et photographie, Paris, ARC/Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris Audiovisuel, 1983.
*DRIGGS (Frank) et LEWINE (Harris), *Black Beauty, White Heat : A Pictorial History of Classic Jazz 1920-1950,* New York, Willima Morrow, 1982. – *Un monument d'images (1500) élevé à la gloire du jazz classique. Indispensable.*
GOTTLIEB (William P.), *The Golden Age of Jazz,* New York, Simon and Schuster, 1979.
*HINTON (Milt) & BERGER (David G.), *Bass Line : The Stories and Photographs of Milt Hinton,* Philadelphia, Temple University Press, 1988. – *Des images émouvantes, prises à l'épicentre du jazz et au quotidien par l'un des plus grands bassistes.*
*LEONARD (Herman), *L'Œil du jazz,* Paris, Filipacchi, 1985. – *Mise en page et tirages soignés des clichés d'un grand photographe.*
*MARSH (Graham), CALLINGHAM (Glyn) & CROMEY (Felix) (Ed.), *The Cover Art of Blue Note Records,* London, Collins & Brown, 1991. – *Les splendides pochettes de la marque de disques Blue Note.*
*MORGENSTERN (Dan) et BRASK (Ole), *Jazz People,* New York, Harry N. Abrams, 1976. – *Très belles photos mais est aussi une histoire du jazz, grâce au long texte de l'éminent Dan Morgenstern.*
*PARKER (Chan) & PAUDRAS (Francis), *To Bird With Love,* Poitiers, Wizlov, 1981. – *Luxueux, hiératique et merveilleux album de photos de Charlie Parker grand format et pleine page.*
*STOCK (Dennis) et JALARD (Michel-Claude), *Plaisir du jazz,* Lausanne, La Guilde du Livre, 1959. – *Remarquables et émouvantes photos du grand photographe Dennis Stock.*
ZAMMARCHI (Fabrice), *Sidney Bechet,* Paris, Filipacchi, 1989.

JAZZ ET CINÉMA

MEEKER (David), *Jazz In The Movies,* New York, Da Capo, 1981 (1/1977).

INTERVIEWS, SOUVENIRS ET ANECDOTES

BALLIETT (Whitney), *American Musicians : 56 Portraits In Jazz,* New York, Oxford University Press, 1986. – *Par l'un des meilleurs "écrivains" américains.*
DANCE (Stanley), *The World of Swing,* New York, Da Capo,1979.
*GITLER (Ira), *Swing To Bop : An Oral History of The Transition In Jazz In The 1940's,* New York, Oxford University Press, 1985. – *La transition vers le bop, par les musiciens qui l'ont amenée.*
PANASSIE (Hugues), *Douze années de jazz,* Paris, Corrêa, 1946. – *Tout savoir sur les débuts du jazz en France par un important précurseur de la critique de jazz.*
*SHAPIRO (Nat) et HENTOFF (Nat), *Écoutez-moi ça !,* New York, Dover, 1966 (1/1955, *Hear Me Talkin' To Ya : The Story of Jazz As Told By The Men Who Made It). "L'Histoire du jazz par les hommes qui l'ont faite".* – *De première main et donc indispensable.*

ESSAIS (critiques, esthétiques, socio-culturels)

HODEIR (André), *Hommes et problèmes du jazz* et *Jazzistiques.* – *Voir références paragraphe Études musicologiques.*
JONES (Leroy)(ou BARAKA Imamu Amiri), *Le Peuple du blues,* Paris, Gallimard, 1968 (1/1963 : *Blues People),* Témoins. – *La musique afro-américaine par un écrivain noir militant.*
JONES (Leroy), *Black Music,* New York, Quill, 1967.
LEONARD (Neil), *Jazz And The White Americans : The Acceptance of A New Art Form,* Chicago, University of Chicago Press, 1970 (1/1962). – *La façon dont le jazz a été reçu dans la société blanche américaine.*
MALSON (Lucien), *Des Musiques de jazz,* Roquevaire, Parenthèses, 1988 (1/1983), Epistrophy. – *Le point de vue grand-angulaire d'un philosophe.*
NABE (Marc-Edouard), *L'Ame de Billie Holiday,* Paris, Denoël, 1986, L'Infini. – *La poésie sulfureuse d'un écrivain-dessinateur-jazzman-et-fils de jazzman.*
OSTRANSKY (Leroy), *The Anatomy of Jazz, Wesport,* Conn., Greenwood Press, 1976 (1/1960).
*OSTRANSKY (Leroy), *Jazz City : The Impact of Our Cities On The Development of Jazz,* Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1978. – *Ouvrage peu connu, mais passionnant : l'impact de villes comme New Orleans, Chicago, Kansas City, New York sur le développement du jazz. Une mine d'informations historiques et sociologiques.*

DISCOGRAPHIES ET BIO-DISCOGRAPHIES [4]

■ Collectives

DIXON (Robert M. W.) et GODRICH (John), *Blues & Gospel Records 1902-1943,* Chigwell, Essex, Storyville, 1982 (1/1963).

LEADBITTER (Mike) & SLAVEN (Neil), *Blues Records 1943 To 1970 : A Selective Discography, Volume 1 A To K,* Londres, Record Information Service, 1987.

*RUST (Brian), *Jazz Records 1897-1942,* New Rochelle, New York, Arlington House, 1978 (1/1961), 2 vol. – *La discographie de référence pour le jazz classique.*

■ Individuelles

*ALLEN (Walter C.), *Hendersonia The Music of Fletcher Henderson And His Musicians,* Highland Park, N.J., Walter C. Allen, 1974 (1/1973), *Jazz Monographs n° 4.* – *Une œuvre colossale. Le modèle des bio-discographies.*

*ALLEN (Walter C.) & RUST (Brian), révisé par Laurie WRIGHT, *King Joe Oliver,* Chigwell, Essex, Storyville Publications, 1987 (1/1955).

*BERGER (Monroe and Edward) et PATRICK (James), *Benny Carter : A Life In American Music,* Scarecrow and the Institute of Jazz Studies, Rutgers University, 2 vol.

BIJL (Leen) & CANTE (Fred), *Monk On Records,* Hollande.

BROOKS (Edward), *The Bessie Smith Companion,* New York, Da Capo, 1982. – *Discographie commentée.*

BROWN (Scott E.) & HILBERT Robert, *James P. Johnson, A Case of Mistaken Identity,* Scarecrow and the Institute of Jazz Studies, Rutgers University, 1986.

CHAMBERS (Jack), *Milestones vol 1 : The Music And Times of Miles Davis To 1960, vol 2 : The Music And Times of Miles Davis Since 1960,* New York, Beech Tree Books / William Morrow, 1983-85.

DORAN (James R.), *Erroll Garner : The Most Happy Piano,* Scarecrow and the Institute of Jazz Studies, Rutgers University, 1985.

*KOCH (Lawrence O.), *Yardbird Suite : A Compendium of the Music and Life of Charlie Parker,* Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1988. – *Le moins connu et le meilleur des livres sur Parker. Une bio-discographie qui inclut l'analyse musicologique.*

LAUBICH (Arnold) et SPENCER (Ray), *Art Tatum : A Guide To His Recorded Music,* Scarecrow and the Institute of Jazz Studies, Rutgers University, 1982.

LORD (Tom), *Clarence Williams,* Chigwell, Essex, Storyville, 1976.

RUSSEL CONNOR (D.) et HICKS (Warren W.), *B G On The Record : A Bio-discography of Benny Goodman,* New Rochelle, New York, Arlington House, 1973 (1/1969).

SHERIDAN (Chris), *Count Basie : A Bio-Discography,* Westport, Conn., Greenwood Press, 1986.

*SUDHALTER (Richard M.) et EVANS (Philip R.), *Bix Man & Legend,* New Rochelle, New York, Arlington, 1974. – *Une bio-discographie extrêmement bien documentée.*

TIMNER (W. E.), *Ellingtonia : The Recorded Music of Duke Ellington and His Sidemen,* Metuchen, N.J., The Institute of Jazz Studies & The Scarecrow Press, , 1988 (1/1976).

WRIGHT (Laurie), *Mr Jelly Lord,* Chigwell, Essex, Storyville1980.

WRIGHT (Laurie), *"Fats" in Fact,* Chigwell, Essex, Storyville, 1992. – *La dernière biodiscographie en date sur Fats Waller. Très documentée. Comme pour "Mr Jelly Lord", la qualité pointilleuse de l'équipe du magazine anglais Storyville.*

■ Par styles

BRUYNINCKX (Walter), *Traditional Jazz 1897-1985 ; Swing 1920-1985, Swing, Dance Bands And Combos ; Modern Jazz, Bebop, Hard Bop, West Coast ; Progressive Jazz, Free, Third Stream, Fusion ; Modern Big Bands ; The Vocalists 1917-1986 : Singers and Crooners.* – *En 35 volumes et 6 distinctions de styles, la seule discographie (à l'heure où nous l'écrivons) qui couvre l'ensemble du jazz jusqu'aux années 1980. Mais beaucoup de manques et renseignements pas toujours fiables.*

■ Catalogues discographiques

Bielefelder Katalog, Jazz, Stuttgart, Vereinigte Motor-Verlage, Allemagne. – *Le grand intérêt de ce catalogue de disques est sa parution annuelle. Une restriction : seuls sont répertoriés les disques trouvables en Allemagne. Mais comporte trois classifications très utiles : par titres de morceaux, par interprètes, et par marques de disques.*

LANGAGE ET TERMINOLOGIE

CLAYTON (Peter) et GAMMOND (Peter), *The Guinness Jazz A-Z,* Enfield, Middlesex, Guinness Books, 1986. – *Une foule de définitions et de renseignements qu'on ne trouve nulle part ailleurs. Agréable et instructif.*

GOLD (Robert S.), *Jazz Talk : A Dictionary of The Colorful Language That Has Emerged From America's Own Music,* Indianapolis/New York, Bobbs-Merrill Co, 1975.

LEVET (Jean-Paul), *Talkin' That Talk : Le Langage du blues et du jazz,* Paris, Hatier, 1992 (1/1986). – *Un dictionnaire du vocabulaire argotique du blues. 3000 termes et expressions inventoriés.*

4 La toute première discographie (pas seulement dans le domaine du jazz) est celle de Charles Delaunay *(Hot Discography,* Paris, Jazz Hot, 1936) qui a du même coup inventé, semble-t'il, le mot "discographie".

PÉRIPHÉRIES DU JAZZ

CONSTANT (Denis), *Aux Sources du reggae,* Roquevaire, Parenthèses, 1982.
HERZAFT (Gérard), *La Country-music,* Paris, P.U.F., 1984, Que sais-je? n° 2134.
*HITCHCOCK (H. Wiley) & SADIE (Stanley), Ed., *The New Grove Dictionary of American Music,* Londres, New York, Macmillan / Grove, 1986, 4 vol. – *Tout savoir sur toutes les musiques américaines (2635 p.). Indispensable en ce domaine mais très cher.*
*WILDER (Alec), *American Popular Song : The Great Innovators, 1900-1950,* New York, Oxford University Press, 1972. – *Une analyse minutieuse et passionnante des œuvres des grands compositeurs de standards américains par l'un d'entre eux. Un grand classique du genre, d'un goût rare.*

HISTOIRE ET CULTURE AFRO-AMERICAINE

APTHEKER (Herbert), *Afro-American History : The Modern Era,* Secaucus, NJ, Citadel, 1971.
CHAPMAN (Abraham) (Ed.), *Black Voices : An Anthology of Afro-American Literature,* New York, Mentor, 1968.
DOUGLASS (Frederick), *Mémoires d'un esclave américain,* Paris, Maspero, 1982 (1/1845 *: Narrative of The Life of Frederic Douglass An American Slave By Himself).*
GRANT (Joanne) (Ed.), *Black Protest : History, Documents And Analyses, 1619 To The Present,* New York, Fawcett Premier, 1986 (1/1968).
HERSKOVITS (Melville), *The Myth of The Negro Past,* Gloucester, Mass. Smith, 1970 (1/1941).
HUGUES (Langston) & Milton MELTZER, *Black Magic : A Pictorial History of Black Entertainers In America,* New York, Bonanza, 1967.
JOHNSON (James Weldon), *Black Manhattan,* New York, Atheneum, 1968 (1/1930).
JONES (A. M.), *Studies In African Music,* New York, Oxford University, 1959, 2 vol.
LEVINE (Lawrence W.), *Black Culture And Black Consciousness : Afro-American Folk Thought From* Slavery To Freedom, New York, Oxford University, 1977.
SCHŒNER (Alan) (Ed.), *Harlem On My Mind : Cultural Capital of Black America 1900-1968,* New York, Random House, 1968. – *Belle iconographie sur Harlem complétée par des extraits de presse de journaux new-yorkais.*

OÙ SE PROCURER

■ Des livres sur le jazz

A Paris :
– les différentes *FNAC.*
– *Brentano's,* 37, avenue de l'opéra, 75002. – Tél. : 42 61 52 50
– *La Hune,* 170 bld Saint-Germain, 75007. – Tél. : 45 48 35 85

■ Des ouvrages pédagogiques et *song books*

– *La Librairie musicale de Paris,* 68 bis rue Réaumur, 75003. – Tél. : 42 72 30 72
– *Hamm,* 135 rue de Rennes, 75006. – Tél. : 44 39 35 34
– *Oscar Music,* 20 rue Duperré, 75009. – Tél. : 42 81 06 00
– *La Flûte de Pan,* 59 rue de Rome, 75008. – Tél. : 42 93 47 82

OÙ CONSULTER DES OUVRAGES SUR LE JAZZ

■ A Paris

– Discothèque des Halles : 8 porte Saint-Eustache 75001. – Tél. : 42 33 20 50
– Bibliothèque Picpus : 70 rue Picpus 75012. – Tél. : 42 33 20 50

■ Aux USA

– *Institute of Jazz Studies : Bradley Hall.* Rutgers University. 175 University Av. Newark, NJ 07102 USA. – Tél. : 201/648-5595.
– *William Hansom Hogan Jazz Archive : Howard-Tilton Memorial Library.* Tulane University. New Orleans, La 70118, USA. – Tél. : 504/865-5688.

Vente par correspondance d'ouvrages de jazz en anglais (neuf et occasion) :
– Arthur L. Newman, 10325 Elk River Ct. Fountain Valley, Ca 92708, USA.
– OLB Jazz, Fred Turco, Box 2663, Providence, RI 02907, USA.

15

Conventions, abréviations, traductions

Dans le courant du texte de ce volume, tous les termes en anglais sont écrits en *italique,* ainsi que les titres de morceaux. Les synonymes dans la même langue sont donnés entre crochets.

Les références d'ouvrages à consulter données en note ne comportent que le titre et l'auteur quand l'ouvrage est référencé d'une façon complète au chapitre bibliographie commentée.

Les abréviations ci dessous ne concernent pas uniquement cet ouvrage, mais forment une synthèse de celles que l'on trouve le plus souvent dans les différentes publications de jazz. Nous avons généralement choisi de garder les abréviations américaines. Certaines – spécialement pour les instruments – sont les abréviations usuelles employées dans la plupart des discographies américaines, bien qu'elles ne soient pas normalisées et donc souvent différentes d'un auteur à l'autre. Cependant, pour les instruments inhabituels, il est conseillé chaque fois que possible d'en faire figurer le nom en entier.

Pour les abréviations, la traduction anglaise est donnée entre parenthèses, quand elle est différente du français.

VOIX, INSTRUMENTS

Tessiture générale (applicable au chant ou aux instruments)

sop	soprano	t	ténor *(tenor)*	b	basse *(bass)*
a	alto	bar	baryton *(baritone)*		

Voix

voc (ou vcl)	chant, voix *(vocal)*	wh	sifflet *(whistle)*	voc gr	groupe vocal *(vocal group)*
scat	*scat*	spch	*speech*	voc intj	interjection vocale *(vocal interjection)*

Les instruments à vent *(horns)*

■ Les **cuivres** (***brass)***

h (ou hrn)	instrument à vent (terme générique) *(horn)*	vtb	trombone à pistons *(valve trombone)*	ah	saxhorn alto *(alto horn)*
c (ou cnt)	cornet (à pistons)	btb	trombone basse *(bass trombone)*	th	saxhorn tenor *(tenor horn)*
tp	trompette en Si ♭ *(trumpet)*	euph	euphonium	barh	saxhorn baryton *(baritone horn)*
btp	trompette basse *(bass trumpet)*	frh	cor d'harmonie *(French horn)*		
fh	bugle *(flugelhorn)*	mel	cor alto *(mellophone)* – ne pas confondre avec abrév. de melodica)		
tb	trombone à coulisse *(slide trombone)*				

Basse à vent ***(brass bass)*** **:**

tu (ou bb)	tuba (toute la famille : sousaphone, soubassophone, bombardon, hélicon, *(symphony bass)*

■ Les **bois** ***(woodwinds)***

ww	bois *(woodwinds)*	eh	cor anglais *(English horn)*	as	sax alto
fl	flûte	cl	clarinette en Si ♭ *(clarinet)*	Cms	sax ténor en ut *(C-melody sax)*
afl	flûte alto [flûte en sol] *(alto flute)*	bcl	clarinette basse	ts	sax ténor
bfl	flûte basse *(bass flute)*	bsn	basson *(bassoon)*	bar	sax baryton
pic	piccolo [petite flûte]	s	saxophone (quand il est précédé de sa tessiture)	bs (ou bsx)	sax basse
rec	flûte à bec [flûte douce] *(recorder)*	sax	saxophone (en général)	sar	sarrusophone (ou sarrussophone)
ob	hautbois *(oboe)*	saxes	saxophones (en général)	reeds	anches *(reeds)*, dans le sens de section d'anches
		ss	sax soprano		

■ **Autres intruments à vent**

hca	harmonica *(mouth organ)*	jug	cruche *(jug)*	swh	sifflet à coulisse [flûte à coulisse, jazzo-flûte] *(slide whistle [swanee whistle, slide flute, lotus flute])*
mca	melodica – ne pas confondre avec mel, abrév. de mellophone)	oc	ocarina		
		hfp	clarinette miniature *(hot fountain pen)*	gfs	*goofus [cuesnophone]*
kz	*kazoo [bazooka, blue-blower]*, mirliton [vocophone]				

Les cordes *(strings)*

str	cordes *(strings)*	stg	guitare hawaienne *(steel guitar, [Hawaiian guitar])*	syng	guitare synthétiseur *(guitar synthesizer)*
vn (ou vln)	violon *(violin [fiddle])*	resg	guitare acoustique à résonateur *(resonator guitar)*	bj	banjo
vla	alto *(viola)*	dob	*Dobro (Dobro* est la marque la plus célèbre de guitare à résonateur)	plbj	plectrum banjo
cello	violoncelle *(cello)* – l'abrév. cel est déconseillée : risque de confusion avec abrév. de celesta	amg	guitare amplifiée *(amplified guitar)*	tbj	banjo ténor *(tenor banjo)*
		elg	guitare électrique *(electric guitar)*	gbj	banjo guitare *(guitar banjo)*
b (ou sb)	conrrebasse à corde *(string bass, double-bass, bass violin)*	bg	guitare basse *(bass guitar)*	mdnbj	banjo mandoline *(banjoline)*
elb	basse électrique *(electric bass)*			mdn (ou md)	mandoline *(mandolin)*
g	guitare *(guitar)*			uk	ukulélé *(ukulele)*
acg	guitare acoustique *(acoustic guitar)*			hrp	harpe *(harp)*
				cit	cithare
				sit	sitar
				ber	berimbau

Claviers *(keyboards)*

kbds	claviers (en général) *(keyboards)*	H-or	orgue Hammond	syn	synthétiseur (synthé) *(synthesizer)*
p	piano *(piano)*	har	harmonium – ne pas confondre avec abrév. d'harmonica	acn	accordéon *(accordion)*
elp	piano électrique *(electric piano)*	hpd	clavecin *(harpsichord)*	pacn	accordéon-piano
or (ou o)	orgue (en général) *(organ)*	cel	célesta *(celeste)* – ne pas confondre avec abrév. de *cello* [violoncelle]	elacn	accordéon électronique
por	orgue à tuyaux *(pipe organ)*			ban	bandonéon
elor	orgue électrique				

Percussions

perc	percussions
tamb	tambour *(drum)*
dr (ou d)	batterie *(drums, drum set, drum kit, trap set, traps, drums)*
cymb	cymbale *(cymbal)*
hi hat	cymbale charleston *(hi-hat, [sock cymbal, off-beat cymbal])*
bdr	grosse caisse *(bass drum)*
tom	tom tom
sndr (ou sd)	caisse claire *(snare drum, [side drum])*
kdr	timbales *(timpani, kettle drum)*
timb	timbales créoles (timbalès) *(timbales)* – ne pas confondre avec timbales : kdr
wbl	*wood-blocks* (litt. blocs de bois)
tbl	blocs chinois *(temple blocks)*
cbel	cloches de vache *(cow bells)*
wb (ou wbd)	planche à laver *(washboard)*
tmbn	tambour de basque *(tambourine)* – ne pas confondre avec abrév. de tambour : tamb
chim	carillon tubulaire *(chimes)*
mrc	maracas
bgo	bongos
cga	congas [tumbas]
cast	castagnettes *(castanets)*
clav	claves
trgl	triangle
stdr	tambour d'acier *(steel drum)*
xyl (ou x)	xylophone
mar	marimba – ne pas confondre avec abrév. de maracas : mrc
vb	vibraphone *(vibes, vibraharp)*
cimb	cymbalum *(cimbalom)*

DISQUES ET SUPPORTS D'ENREGISTREMENT

Abréviations générales

alt	*alternate*
cat n°	numéro de catalogue *(catalog number)*
mx n°	numéro de matrice *(matrix number)*
st	stéréo
tape	bande magnétique *(tape)*
take	prise *(take)*
V-disc	*Victory disc*

Types de disques

EP	durée prolongée *(extended-play record)*
LP	microsillon longue durée *(long-play record)*
78rpm	78 tours par minute *(revolutions per minute)* 25 centimètres = 10 *inches*
78rpm 12	78 tours 30 cm = 12 *inches*
45s	45 tours simple *(single)* 17,5 cm = 7 *inches*
45EP	45 tours *extended-playing*
ET16	33 tours *(electrical transcription)* transcription radio
LP10	33 tours long-playing 25 cm = 10 *inches*
LP12	33 tours long-playing 30 cm = 12 *inches*
LP16	33 tours long-playing 40 cm = 16 *inches*
CD	disque à lecture laser *(compact disc)*

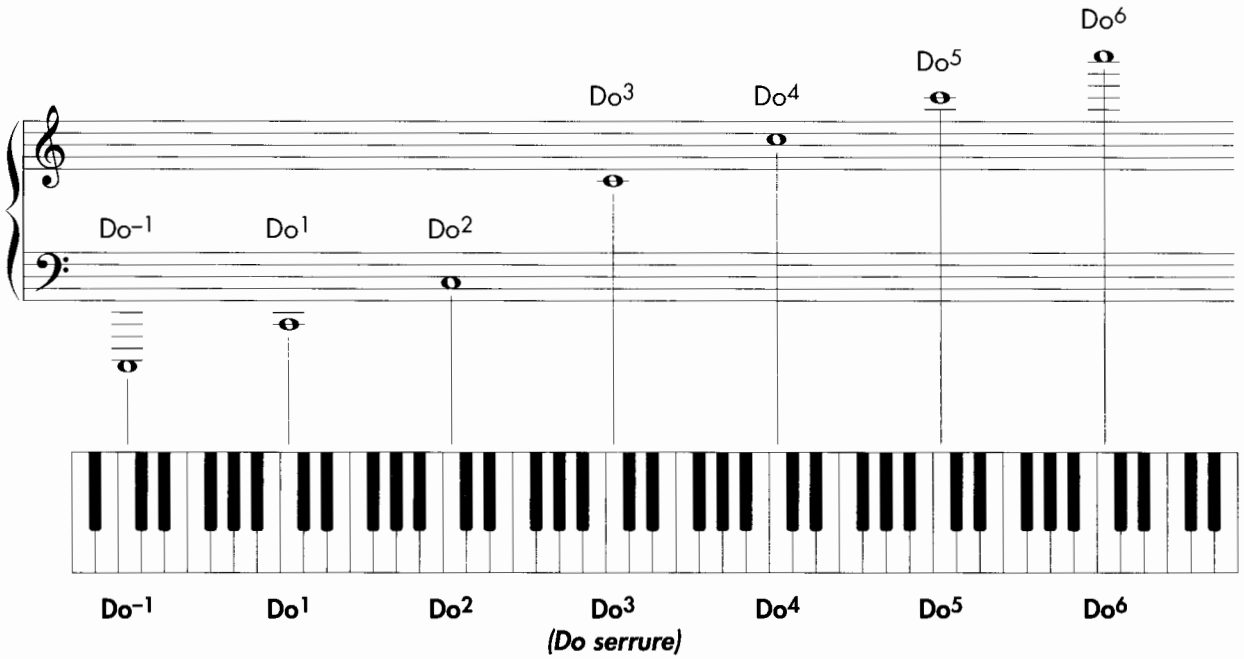
ABRÉVIATIONS & SIGLES DIVERS

acc	accompagnement, accompagné par *(accompanied by)*
arr	arrangeur, arrangement, arrangé par *(arranged by)*
aug	augmenté
bkg	*background*
bossa	*bossa-nova*
bg-wg	*boogie-woogie*
c (ou ca)	circa (environ)
chrom	chromatique
coll	collective (improvisation collective)
combo	petite formation *(combination)*
comp	compositeur
cond	chef d'orchestre *(conductor)*
c&r	*call and response*
diat	diatonique
dim	diminué
dir	directeur, dirigé par, direction
ens.	ensemble
Ex.	exemple(s)
exp	exposé, exposition
fig.	figure
gliss	glissando
impro	improvisation
intro	introduction
instr	instrument, instrumental
jam	*jam session*
Jr.	Junior
lyr	paroles *(lyrics)*, parolier *(lyricist)*
Maj	majeur
m.d.	main droite
m.g.	main gauche
MIDI	*Musical Instrument Digital Interface*
min	mineur
narr	narrateur
orch	orchestre *(orchestra, band)*
p.	page
pp.	pages
ped	pédale
pent	pentatonique
prod	producteur, production, produit par
refr	refrain *(refrain, chorus)*
rtm-s	section rythmique
s-acc	sans accompagnement
tacet	sans jouer *(out)*
tapd	claquettes *(tap dancing)*
th	thème *(strain)*
trad	traditionnel *(traditional)*
triad	triade [accord à 3 sons] *(triad)*
unac	non accompagné *(unaccompanied)*
var	variation, variante
32AABA	thème de 32 mes. de strucrure AABA
4/4	échange *(chase)* de 4 mesures. Aussi 2/2, 8/8, etc.

Intervalles

2de	seconde	6te	sixte	10e	dixième
3ce	tierce	7e	septième	11e	onzième
4te	quarte	8ve	octave	12e	douzième
5te	quinte	9e	neuvième	13e	treizième

Numérotation des octaves



16

Index général des deux volumes

Cet index couvre les deux volumes de *"Jazz mode d'emploi"*.
Le chiffre romain "I" renvoie au volume 1 et le chiffre "II" au volume 2.
La lettre "n" après le n° de page fait référence à une note dans la marge.

+ ➤ quinte augmentée
° ➤ septième diminuée
Ø ➤ accord de mineur septième, quinte diminuée
♭ ➤ bémol, altération
♯ ➤ dièse, altération
II – V
— tableau dans tous les tons, I, 54

A

A ➤ La
AABA, I, 14
ABAB', I, 14
ABA'C, I, 14
ABCD, I, 14
abréviation ➤ chiffrage des accords
abréviations, II, 157-160
accord
— altéré, I, 20
— antipode, I, 46
— colorations, II, 134-142
— de 3 sons, I, 24
— de 4 sons, I, 25
— de 5 sons, I, 26
— de 6 sons, I, 27
— de 7 sons, I, 28
— de dominante secondaire, I, 78-80
— — II^7, I, 78
— — II^7 et VI^7, I, 79-80
— — II^7, VI^7 et III^7, I, 80
— — II^7, VI^7, III^7 et VII^7, I, 81-81
— de passage, I, 52
— de Petrouchka, I, 22
— de pseudo-dominante, I, 114
— de substitution, I, 53
— du IV^e degré, I, 81-84
— enchaînement, I, 47
— familles d'accords, I, 45
— fonction et attirance, I, 53
— habillage ➤ transformations harmoniques
— "mystique", I, 39
— naturel, I, 43
— position
— — fermée (ou serrée, *close position)*, I, 47
— — ouverte (ou large, *open position)*, I, 47
— relation entre les accords de la gamme majeure, I, 48
— sixte augmentée, I, 21
— structure, I, 17
— superstructure, I, 17, 22-23, 26-28, II, 133-142
— voir aussi chiffrage
accordéon, II, 108
add ➤ chiffrage des accords
ad lib tempo ➤ tempo
afterbeat ➤ *beat*
against the grain glissando ➤ glissando
altéré, alt ➤ chiffrage des accords
alternate fingering **(doigté alterné)** ➤ traitement du son
amen cadence, I, 49
analyse musicale ➤ mémento d'analyse musicale
— comparée, II, 110
— exemple d'analyse musicale : *Swinging the Blues* II, 111-124
"anatole", I, 65-66
— 32AABA ➤ structure harmonique
— *bebop,* I, 66
— cellule, I, 65-66
— "espagnol" ➤ mineur "espagnol"
— mineur, I, 69-70
— — "espagnol", I, 70
— substitution
— — avec dominantes secondaires, I, 65
— — avec accords de 7^e diminuée, I, 65
— — avec les ♭II, I, 66
— — diatonique, I, 65
antipode, I, 46
arrangement, II, 108-109

articulations de phrasé, II, 77-88, 107
— accentuation et durée, II, 77-78
— articulation mélodique, II, 80-87
— — fluctuation d'une note tenue, II, 80-83
— — — *bend*, II, 83
— — — flattement (trémolo de timbre, *timbral trill)*, II, 82
— — — *flutter tongue*, II, 82, 92
— — — *lip trill* (trille de lèvres), II, 82
— — — *shake (hand shake)*, II, 82
— — — trémolo, II, 81
— — — trille, II, 81
— — — trille large (batterie, trémolo de piano), II, 81
— — — vibrato, II, 80
— — — vibrato terminal, II, 81
— — inflexions : glissandos et assimilés, II, 83-87 ➤ glissando
— articulation rythmique : conventions non écrites, II, 78-80
— — ternaire et binaire : différence, II, 78-79
— autres conventions, II, 79-80
— — combinaisons de signes, II, 78
— — marcato, II, 77
— — note raccourcie *(hat, roof top)*, II, 77
— — staccato, II, 77
— — tenuto, II, 77
— généralités, II, 77
attaque, II, 107

B

B ➤ Si
back beat ➤ *beat*
baguettes *(sticks)* ➤ batterie
balais *(brushes)* ➤ batterie
banjo, II, 108
barrelhouse (honky-tonk), I, 125n
— *barrelhouse piano*, I, 125
***bass drum* (grosse caisse)** ➤ batterie
batterie, II, 108
— baguettes *(sticks)*, II, 97
— balais *(brushes)*, II, 97
— blocs chinois *(temple blocks)*, II, 97
— caisse claire *(snare drum, side drum)*, II, 97
— carillons tubulaires *(tubular bells, chimes)*, II, 97
— cha-bada ➤ rythme
— cloches de vache *(cowbells)*, II, 97
— — charleston *(hi-hat, sock cymbal, off-beat cymbal)*, II, 97, 98
— — chinoise *(Chinese)*, II, 97
— — cloutée *(sizzle)*, II, 97
— — *crash*, II, 97
— — *ride*, II, 97
— — *splash*, II, 97
— coda New Orleans, II, 48
— cymbales, II, 97
— grosse caisse *(snare drum, side drum)*, II, 97
— mailloches *(mallets)*, II, 97
— notation, II, 97-98
— *rudiments*, II, 97
— — *buzz roll (closed roll, press roll)*, II, 97
— — coups *(strokes)*, II, 97
— — *drag*, II, 97
— — fla *(flam)*, II, 97
— — *flim flam*, II, 97
— — frisé *(single-stroke roll)*, II, 97
— — moulin *(paradiddle)*, II, 97
— — papa-maman *(daddy-mama, double stroke roll)*, II, 97
— — ra (*stroke roll)*, II, 97
— — *rim shot*, II, 97
— — roulements *(rolls)*, II, 97
— — tra (ra de trois, *ruff)*, II, 97
— — volant *(double paradiddle)*, II, 97
— *shuffle* ➤ rythme
— tambours, peaux, II, 97
— tom, II, 97
— tom basse *(floor tom)*, II, 98
— *woodblocks*, II, 97
batterie (trille large) ➤ articulations de phrasé
beat, II, 63 ➤ temps
— *after beat*, II, 63
— *back beat*, II, 63
— *down beat*, II, 63
— *four beat*, II, 63
— *off beat*, , II, 63
— *strong beat*, II, 63
— *two beat*, II, 63
— — et *New Orleans*, II, 63
— *up beat*, II, 63
— *weak beat*, II, 63
bémol
— ordre des bémols, I, 47
bibliographie sélective commentée, II, 149-156
big band, II, 103
"Bill Bailey" ➤ structure harmonique
binaire, I, 126-127. II, 80
blocs chinois *(temple blocks)* ➤ batterie
blue ending ➤ blues, fins classiques
blues, I, 101-138. II, 102
— à forme mélodique libre, I, 112
— — *bebop*, I, 106-107
— avec pont, I, 124
— *blue notes*, I, 112, II, 132
— *break* solo dans le blues, I, 117
— de 8 mesures, I, 121
— de 16 mesures, I, 122-123
— de 24 mesures, I, 123
— de 32 mesures, I, 123
— définition, I, 101
— diverses nomenclatures, I, 133-138
— — liste des principaux blues, I, 133-134
— — — jazz classique, I, 134
— — — jazz moderne et contemporain, I, 135
— — — jazz traditionnel, I, 133-134
— — principaux musiciens de blues, I, 135-138
— — — principaux bluesmen, I, 136
— — — principaux jazzmen, I, 136-137
— — — principaux pianistes de *boogie-woogie*, I, 138
— fins classiques, I, 118
— principaux schémas d'interprétation, I, 116-120
— procédés d'harmonisation, I, 116
— - *riff*
— — fixe, I, 111
— — non transpositeur (à altérations transitoires), I, 111
— — transpositeur, I, 110-111
— séquences
— — en majeur, I, 106-107
— — en mineur, I, 109
— significations, I, 101
— structure
— — archaïque, I, 102
— — des paroles, I, 102-103
— — harmonique, I, 104-109
— — mélodique, I, 110-115
— — métrique, I, 13
— — — autres structures métriques, I, 121-124
— "suédois", I, 106-107
boogie-woogie, I, 125-132,138
— binaire, I, 126
— *break*, I, 131
— description, I, 126
— *"eight to the bar"*, I, 127n, 129
— historique, I, 125
— main droite, I, 130-131
— main gauche, I, 127-130
— principales basses, I, 128-130
— — 3 basses par mesure, I, 128
— — 4 basses par mesure, I, 128
— — 5 basses par mesure, I, 128
— — 6 basses par mesure, I, 128
— — 7 basses par mesure, I, 128
— — 8 basses par mesure *(eight to the bar)*, I, 129
— — 9 basses par mesure, I, 130
— — 10 basses par mesure, I, 130
— — 12 basses par mesure, I, 130
— — alternance de 4 et 5 basses par mesure, I, 128
— — alternance de 10 et 11 basses par mesure, I, 130
— — *honky tonk basses*, I, 129
— — *rolling basses*, I, 129
— — *walking basses*, I, 129
— principaux pianistes de boogie, I, 138
— pseudo-introduction, I, 131
— ternaire, I, 126
break-solo, I, 117n
bridge ➤ pont
bright tempo ➤ tempo
***brushes* (balais)** ➤ batterie
buzz roll (press roll) ➤ batterie

C

C ➤ Do
cadence
— demi-cadence ➤ cadence sur la dominante
— différentes significations, I, 48
— en mineur, I, 50
— harmonique , I, 48n
— imparfaite
— parfaite, I, 48
— plagale, I, 49
— — blues, I, 49
— rompue (*deceptive cadence*) , I, 49
— sur la dominante (demi-cadence), I, 49
caisse claire *(snare drum)* ➤ batterie
carillon tubulaire *(tubular bells)* ➤ batterie
carrure ➤ structure des thèmes
cellule, I, 14.
cha-bada ➤ rythme

channel ➤ pont
chanson ***(song)***, I, 13
chant, chanteur, chanteuse ***(vocalist)***, II, 107
chiffrage
— des accords, I, 17-28
— — abréviations, I, 19
— — accords de 3 sons, I, 24
— — accords de 4 sons, I, 25
— — accords de 5 sons, I, 26
— — accords de 6 sons, I, 27
— — accords de 7 sons, I, 28
— — accords joués rythmiquement, I, 21
— — add, I, 19
— — alt, altéré, I, 19-20
— — chiffres, I, 18
— — classique, I, 17
— — combinaisons
— — comparaison de chiffrage sous forme de grille ou au-dessus d'une portée
— — composé, avec trait horizontal, I, 22
— — composé, avec trait oblique, I, 22
— — différence entre classique et jazz, I, 17
— — écritures diverses, I, 23
— — enharmonie, I, 21
— — essai de normalisation, I, 17-28
— — indication de gammes et de modes, I, 20
— — lecture rythmique, I, 20
— — M, I, 18
— — m, I, 18
— — mineur septième et quinte diminuée, I, 19
— — neuvième augmentée, I, 19
— — omit, I, 19
— — onzième augmentée, I, 19
— — parenthèses, I, 21
— — pédale, I, 22
— — polytonalité, polyaccord, I, 22
— — pur, I, 19
— — quinte augmentée, I, 19
— — quinte diminuée, I, 19
— — renversements, I, 22
— — retard de la tierce
— — septième diminuée, I, 19
— — simplification, I, 18
— — sur portée, II, 75
— — sus, sus4, I, 19
— — tacet, I, 19
— — triade *(triad)*, I, 19
chiffre ➤ chiffrage des accords
chimes **(carillons tubulaires)** ➤ batterie
Chinese cymbal ➤ batterie, cymbale
"christophe", I, 67-68
"Christopher Columbus" ➤ structure harmonique
— basses ascendantes, I, 67
— basses descendantes, I, 67
— croisé, I, 67
— en séquence longue, I, 68
citations ***(quotes)*** , II, 107
clichés, II, 107
cloches de vache ***(cowbells)*** ➤ batterie
close roll (press roll) ➤ batterie
cluster ➤ notations diverses
coda, I, 13, II, 12, 45-59
— autres références, II, 59
— divers types, II, 45-48
— — augmentation du dernier *turnaround*, II, 47—
— — *break*, II, 48
— — classique, II, 47
— — dans un autre ton ou ne résolvant pas, II, 47
— — dédoublée, II, 47
— — en plusieurs parties et à tiroir, II, 47
— — fausse sortie, II, 47
— — fragment indépendant, II, 45
— — gospélisante, II, 47
— — point d'orgue, II, 47
— — raccourcissement, II, 47
— — répétition des mesures finales, II, 46
— — — en "boucle", II, 46
— — reprise de l'intro, II, 45-46
— emboîtées, II, 45
— généralités et fonction, II, 45
— queue *(tag ending)*, II, 46
— — double queue, II, 46
— — triple queue, II, 46
— ralentie, II, 45
— signatures, II, 50-52
— — d'un musicien, II, 50-52
— — — Louis Armstrong, II, 51
— — — Count Basie, II, 51
— — — Bix Beiderbecke, II, 51
— — — Duke Ellington, II, 52
— — — Thelonious Monk, II, 52
— — — Charlie Parker, II, 52
— — — Willie "The Lion" Smith, II, 52
— — — Jimmy Yancey, II, 50-51
— — d'un orchestre, II, 52
— — — King Oliver, II, 52
— — — Original Dixieland Jazz Band, II, 52
— transcriptions, II, 53-58
— — classement par styles, II, 58
— types, II, 48-50
— — *blue ending*, II, 49
coloration d'un accord ➤ accord
combo, II, 103
contrebasse, II, 108
conventions, II, 157-160
coup de langue double, triple ➤ traitement du son
couplet ***(verse)***, I, 13
cowbells **(cloches de vache)** ➤ batterie
crash ➤ batterie, cymbale
cycle des quintes, I, 46
— roue, I, 46
cymbale ➤ batterie
— charleston (pédale charleston, "charlé", *hi-hat, sock cymbal, off-beat cymbal)*, II, 67-68, 99
— chinoise ➤ batterie
— cloutée ➤ batterie

D

D ➤ Ré
daddy-mama **(papa-maman)** ➤ batterie
décorations, II, 107
degrés de la gamme, I, 44
— nom des degrés, I, 44
demi-piston ***(half valve)*** ➤ traitement du son
déroulement
— des morceaux, I, 13
— d'une interprétation, II, 12
— — schémas, II, 14
détaché (coup de langue) ➤ traitement du son
diagramme ➤ notations diverses
— d'une interprétation, II, 109-110, 113
dixième ***(tenth)***, I, 18
Do
— dorien, I, 36
— éolien, I, 36
— locrien, I, 36
— lydien, I, 36
— mixolydien, I, 36
— notation anglo-saxonne, I, 18
— phrygien, I, 36
doigté alterné, factice ➤ traitement du son
doit ➤ glissando
double paradiddle **(volant)** ➤ batterie
double stroke roll **(papa-maman)** ➤ batterie
douzième ***(twelth)***, I, 18
down beat ➤ *beat*
drag ➤ batterie
drums ➤ batterie

E

E ➤ Mi
écriture du jazz, II, 71-98
— généralités, II, 72
— différentes formes de partition, II, 73-75
— — petite formation à jeu collectif improvisé, II, 73-74
— — arrangements écrits, II, 74-75
— — transcription et ananlyse, II, 75
eights
— *even eights*, II, 78
— *jazz eights*, II, 78
— *straight eights*, I, 127. II, 78-79
— *swing eights*, II, 78-79
"eight to the bar" ➤ boogie-woogie
eleventh ➤ onzième
enchaînement harmonique, I, 48n
enharmonie ➤ chiffrage des accords
"escabeau" ➤ transformation harmonique
even eights ➤ eights
exposition
— de(s) thème(s), II, 12
— récapitulative (récapitulation, réexposition), II, 12

F

F ➤ Fa
Fa
— notation anglo-saxonne, I, 18
fade, fade out, fading (shunt), II, 46n
false fingering **(faux doigté)** ➤ traitement du son
fast tempo ➤ tempo
feeling, II, 106
fifth ➤ quinte
figures rythmiques d'accompagnement ➤ rythme
fill in ➤ notations diverses
fla ***(flam)*** ➤ batterie
flam **(fla)** ➤ batterie
flare, II, 121
flattement (trémolo de timbre, ***timbral***

trill) ➤ articulations de phrasé
flatterzunge (flutter tongue) ➤ articulations de phrasé
flim flam ➤ batterie
flip ➤ glissando
flutter tongue ➤ articulations de phrasé
fondamentale *(root)*, I, 17
formations de jazz
— types de formations, II, 103
four beat ➤ *beat*
fourth ➤ quarte
frisé *(single-stroke roll)* ➤ batterie

G

G ➤ Sol
gamme *(scale)*, I, 33
— altérée, I, 20, 37-38
— blues ➤ gamme du blues
— chromatique, I, 34
— d'accords, I, 44
— — sur gamme dorienne, I, 44
— — sur gamme majeure, I, 44
— — sur gamme mineure harmonique, I, 44
— — sur gamme mineure mélodique ascendante, I, 44
— — sur gamme mineure sans sensible, I, 44
— de Bartok, I, 37
— $^1/_2$-ton ➤ gamme diminuée inversée
— diatonique majeure, I, 35-36
— diminuée, I, 35
— diminuée inversée, I, 35
— dodécaphonique, I, 34
— du blues, I, 112-115
— — usuelle, I, 39
— heptatonique, I, 33, 35
— hexatonique, I, 33
— mineure, I, 35
— — exhaustive, I, 35
— — harmonique, I, 35
— — mélodique ascendante, I, 35, 37
— — mélodique descendante, I, 37
— — naturelle ➤ sans sensible
— — sans sensible
— "mystique", I, 39
— naturelle, I, 37, 43
— nombre de sons, I, 33
— octotonique, I, 33, 35
— par tons (anhémitonique, *whole tone, double augmented)*, I, 39
— pentatonique, I, 33, 39, 113, 114, 115
— — majeure, I, 40
— — mineure, I, 40
— symétrique ➤ gamme diminuée inversée
— ton-$^1/_2$ ton ➤ gamme diminuée
ghost note **(note fantôme)** ➤ traitement du son
glissandos et assimilés, II, 83-87
— *against the grain glissando*, II, 87
— alternés, II, 86
— — *flip (turn)*, II, 86
— ascendants derrière la note, II, 84
— — *doit*, II, 84
— — *shriek*, II, 84
— ascendants devant la note, II, 83-84
— — *gliss up*, II, 83
— — *lift*, II, 83
— — *rip*, II, 84
— — *scoop*, II, 84
— — *smear*, II, 84
— descendants derrière la note, II, 85
— — *gliss down*, II, 85
— — *spill*, II, 85
— descendants devant la note, II, 84-85
— — *lip gliss*, II, 84
— — *plop*, II, 84-85
— entre deux notes, II, 85
— — *lip slur*, II, 85
— — *squeeze*, II, 85
— exemples de glissandos en disques, II, 87
— forme imprécise *(melodic curve)*, II, 86
— généralités, II, 83
gliss down ➤ glissando
gliss up ➤ glissando
goin' home, II, 121
grilles, grilles harmoniques, grilles d'accords, I, 21
— 32AABA, I, 31
— accords tenus et trémolos, I, 31
— *breaks*, I, 31
— cases, I, 29-30
— — groupes, I, 30
— chiffre en haut, en bas, I, 32
— descente par demi-tons, I, 31
— indications de lignes de basses, I, 31
— lecture, I, 29-32
— utilité, I, 29
— limites, I, 29
grosse caisse *(bass drum)* ➤ batterie
growl ➤ traitement du son
guitare, II, 108
guitare-basse, II, 108

H

half valve **(demi piston)** ➤ traitement du son
harmonie, I, 43-98. II, 104-105
— séquences harmoniques de travail ➤ séquence
— structure harmonique ➤ structure
— transformation harmonique ➤ transformation
— type d'harmonie, II, 109
harmoniques ➤ traitement du son
— série harmonique (*overtone series)*, I, 43
harmonisation
— conseils préalables, I, 50
— quartes parallèles, I, 114-115
hat (roof top) ➤ articulations de phrasé
hi-hat ➤ batterie, cymbale
honk ➤ traitement du son
honky tonk ➤ *barrelhouse*
hors tempo, I, 13
house rent party, I, 125

I

improvisation, II, 12
inside ➤ pont
instrumentation ➤ mémento d'analyse musicale
interlude, I, 13. II, 12, 35-44
— accompagnement, II, 36
— *break-solo*, II, 36-37
— changement de tempo, II, 36
— différents exemples, II, 37
— divers types, II, 36-37
— emboîté, II, 35
— fonction, II, 35
— généralités, II, 35-36
— leitmotiv, II, 36
— modulant, I, 13. II, 36
— pédales, II, 36
— transcriptions, II, 37-44
— — classement par styles, II, 44
— tremplin, II, 36
— *vamp* , II, 36
intervalle
— abréviations I, 18
— redoublé I, 17
— signes conventionnels, I, 34
— simple I, 17
intonation, II, 107
introduction, I, 13, II, 12
— autres références, II, 33
— belles intros par un seul instrument, II, 17
— divers types, II, 14-17
— — analogique, II, 16
— — dernières mesures du thème principal, II, 15
— — descriptive, II, 16
— — fragment du thème principal, II, 16
— — instruments les uns après les autres, II, 17
— — introduction-accompagnement, II, 15
— — longue intro, II, 16
— — *montuno*, II, 14
— — "pas carrées", II, 16
— — pédales, II, 15
— — plusieurs musiciens à tour de rôle
— fonction , II, 13-14
— généralités, II, 13
— pseudo-introduction, I, 131. II, 15
— transcriptions, II, 18-32
— — classement par styles, II, 32
— — *vamp, vamp till ready*, II, 14

J

jazz
— classique
— styles, époque, sphère géographique ➤ mémento d'analyse musicale, II, 101
— traditionnel *(traditional jazz)*, I, 13
jazz eights ➤ eights

L

La
— notation anglo-saxonne, I, 18
lead sheet, II, 74, 125
lift ➤ glissando
lip gliss ➤ glissando
lip slur ➤ glissando
lip trill ➤ articulations de phrasé

M

M ➤ chiffrage des accords
m ➤ chiffrage des accords
mailloches ***(mallets)*** ➤ batterie
maîtres du jazz, II, 145-148
mallets **(mailloches)** ➤ batterie
marche
— de fanfare, I, 13, 16
medium tempo ➤ tempo
— *medium fast* ➤ tempo
— *medium slow* ➤ tempo
mémento d'analyse musicale adaptée au jazz, II, 101-110
— analyse de l'accompagnement, II, 108
— — accordéon, II, 108
— — banjo, II, 108
— — batterie et percussions, II, 108
— — contrebasse, tuba ou guitare-basse, II, 108
— — guitare, II, 108
— — piano, II, 108
— — vibraphone, II, 108
— analyse des solos et du style des solistes, II, 105-107
— — articulations , II, 107
— — attaque, II, 107
— — chanteurs, chanteuses *(vocalists)*, II, 107
— — citations *(quotes)*, II, 107
— — clichés, II, 106
— — climat, II, 106
— — décorations, notes étrangères, II, 107
— — développement du solo, II, 105
— — fautes, II, 106
— — *feeling*, II, 106
— — goût, humour, II, 106
— — influences, II, 106
— — intonation, II, 107
— — nuances, II, 107
— — personnalité, II, 106
— — sens harmonique, II, 106
— — sens mélodique, II, 106
— — son, timbre, II, 105
— — *swing*, II, 105-106
— — technique, II, 107
— — techniques expressionnistes propres au jazz, II, 107
— — tessiture, registres , II, 107
— — vibrato, II, 107
— analyse d'un arrangement, II, 108-109
— — articulations, II, 109
— — exécution, II, 108
— — modifications orchestrales, II, 109
— — registres, II, 108
— — rythme, II, 109
— — transformation du matériau arrangé
— — type d'arrangement, II, 108
— — type d'écriture, II, 109
— — type d'harmonie, II, 109
— — types d'intervalles fréquents, II, 109
— — utilisation de sourdines, II, 109
— — variation arrangée, II, 109
— autres formes d'analyse utiles, II, 110
— — analyse comparée, II, 110
— — analyse de l'évolution…, II, 110
— caractéristiques des thèmes, II, 104
— — articulations, II, 104
— — caractéristiques harmoniques, II, 104-105
— — caractéristiques mélodiques, II, 104
— — caractéristiques rythmiques, II, 105
— — nombre de mesures, structure, II, 104
— — tonalité, II, 104
— diagramme d'une interprétation, II, 109-110
— — glossaire et abréviations, II, 110
— instrumentation, II, 103
— — section mélodique, II, 103
— — section rythmique, II, 103
— renseignements discographiques, II, 101
— rythme, II, 103
— style, époque, sphère géographique, II, 102
— — blues et musiques issues du blues, II, 102
— — caractéristiques techniques et stylistiques, II, 103
— — période classique, II, 102
— — période contemporaine, II, 102
— — période moderne, II, 102
— — racines, II, 102
— tempo, II, 103
— type de formation, II, 103
— type de morceau, II, 104
— type d'interprétation, II, 104
— — arrangé, II, 104
— — improvisé, II, 104
mesure
— à 2 temps I, 16
— à 3 temps, I, 15-16
— à 4 temps, I, 15
— à 5 temps, I, 16
— à 6/4, I, 16
— à 6/8, I, 16
— à 12/8, I, 16
— nombre de mesures, I, 14
métrique, I, 15-16. II, 103
Mi
— notation anglo-saxonne, I, 18
middle part ➤ pont
mode, I, 33
— anhémitonique ➤ gamme par tons
— antique, I, 36n
— arabe, I, 38
— artificiel, I, 38n
— à transposition limitée, I, 35n, 39
— classique, I, 33
— complérif, I 33
— composite, I, 33, 38n
— de Bertha ➤ gamme diminuée
— de Fa, I, 36
— défectif, I 33
— de La, I, 36
— de Mi, I, 36
— dénomination par leurs tétracordes, I, 34
— de Ré, I, 36
— de Si, I, 36
— de Sol, I, 36
— divergences dans les appellations, I, 33
— dorien, I, 36
— — (♭2), I, 37
— ecclésiastique, I, 36n
— énigmatique, I, 39
— éolien, I, 35-36
— — (♭5), I, 37
— exotique, I, 38n
— grec, I, 36n
— grégorien, I, 36n
— *Gypsy*, I, 38
— — *minor*, I, 38
— harmonique double, I, 38
— — augmenté, I, 38
— hispano-arabe, I, 38
— hongrois, I, 38
— ionien, I, 35-36
— kabyle, I, 38
— locrien, I, 36
— — (♭4), I, 37
— — (2nde Maj.), I, 37
— lydien, I, 36
— — (♭7), I, 37
— — (♯5), I, 37
— — augmenté, I, 37
— — de dominante, I, 37
— majeur
— — acoustique, I, 37
— — /augmenté, I, 38
— — /harmonique (de Rimsky), I, 38
— — locrien, I, 38
— — mixte de Gaevert, I, 37
— mineur
— — *augmented Gypsy*, I, 38
— — harmonique (♯4), I, 38
— — hongrois, I, 38
— — mélodique (♯4), I, 38
— — mélodique lydien, I, 38
— — tzigane, I, 38
— mixolydien, I, 36
— — (♯4), I, 37
— — (♭6), I, 37
— naturel, I, 33
— artificiel, I, 33
— non classique, I, 33
— phrygien, I, 36
— — (6te Maj.), I, 37
— super-locrien, I, 20, 37
— synthétique, I, 33, 38n
— unitonique ➤ gamme par tons
— — 7e Maj., I, 38
modulation, II, 105 ➤ interlude modulant
montuno ➤ introduction
morceaux ***(tune, piece, number)***, I, 13
motif, I, 14
moulin ***(paradiddle)*** ➤ batterie
mouvement harmonique, I, 48n
musiques issues du blues ➤ mémento d'analyse musicale
mute **(sourdine)** ➤ traitement du son

N

neuvième ***(ninth)***, I, 17-18
ninth ➤ neuvième
notation
— des accords ➤ chiffrage
— diverses, II, 95-98
— — batterie, II, 97-98
— — *cluster*, II, 97
— — diagramme, tablatures, II, 95-96
— — — guitare, II, 96
— — — instruments à vent, II, 96
— — *fill in* (remplissage), II, 96-97

note
— étrangère, II, 107
— fantôme *(ghost note)* ➤ traitement du son
— notation, I, 18
notes extrêmes ➤ traitement du son
Nouvelle-Orléans ***(New Orleans)***, I, 16
nuances, II, 107
number ➤ morceau

O

octave, I, 18
off beat ➤ *beat*
off-beat cymbal ➤ batterie, cymbale
onzième ***(eleventh)***, I, 17-18
— juste, I, 18
oua-oua ***(wa-wa)*** ➤ traitement du son
out chorus, II, 121
overtone series ➤ série harmonique

P

papa-maman ***(daddy-mama)*** ➤ batterie
paradiddle **(moulin)** ➤ batterie
partition ***(sheet music)***, II, 74
— *score*, II, 74
pédale charleston (cymbale charleston, ***hi-hat)***, ➤ cymbale
phrase, I, 14
— longueur de phrase, I, 14
phrasé, II, 77 ➤ articulations de phrasé
piano, II, 108
piece ➤ morceau
plop ➤ glissando
polyrythmie, I, 126
pont ***(bridge, middle part, release, inside, channel)***, I, 14
— principaux ponts, I, 85-86
press roll (buzz roll) ➤ batterie
progression harmonique, I, 48n
pseudo-introduction ➤ introduction
pulsation, II, 65

Q

quadrille, I, 13
quarte ***(fourth)***, I, 18
queue (***tag, tag ending)***, I, 87 ➤ coda
— rallonge intégrée, II, 59-60
quinte ***(fifth)***, I, 17-18
— augmentée, I, 19
quote ➤ citation

R

ra ***(stroke roll)*** ➤ batterie
ra de trois ***(ruff)*** ➤ batterie
ragtime, I, 13
— structure des thèmes, I, 13
rallonge intégrée ➤ queue
ratamacue ➤ batterie
Ré
— notation anglo-saxonne, I, 18
récapitulation ➤ exposition récapitulative
réexposition ➤ exposition récapitulative
refrain ***(chorus)***, I, 13
registres, II, 107, 108
relatif mineur, I, 48
release ➤ pont
remplissage ***(fill in)*** ➤ notations diverses
renseignements discographiques ➤ mémento d'analyse musicale
respiration continue, II, 98
rhythm & blues, I, 16
ride cymbal, II, 97
ride-cymbal beat **(cha-bada)** ➤ rythme
riff, I, 110n, II, 112, 123
rim shot ➤ batterie
rip ➤ glissando
roll **(roulement)** ➤ batterie
rolling bass ➤ *boogie woogie*, principales basses
roulement ***(roll)*** ➤ batterie
rudiments ➤ batterie
ruff **(tra)** ➤ batterie
rythme, II, 65-66, 103, 109
— cha-bada *(ride-cymbal beat)*, II, 65-66
— — inversion, II, 66
— charleston, II, 680
— figures rythmiques d'accompagnement, II, 67-70
— — combinaison de rythmes, II, 68
— — dans la pratique, II, 69
— — rythme N° 1, II, 66
— — rythme N° 2, II, 67-68
— — rythme N° 3 (rythme charleston), II, 68
— — rythme N° 4, II, 68
— — rythme N° 5, II, 68
— — utilisation, II, 68-69
— placement harmonico-rythmique, II, 69
— *shuffle*, I, 125n, 127. II, 66 ➤ *boogie-woogie*

S

scoop ➤ glissando
score ➤ partition
seconde ***(second)***, I, 18
section mélodique ➤ mémento d'analyse musicale
section rythmique ➤ mémento d'analyse musicale
sensible, I, 44n
septième ***(seventh)***, I, 18
— mineure, I, 18
séquences harmoniques de travail, I, 92-98
— de huit mesures à travailler, I, 97
— majeures, I, 92-95
— — avec emprunt au mode mineur, I, 96
— mineures, I, 96
seventh ➤ septième
shake ➤ articulations de phrasé
sheet music ➤ partition
shout chorus ➤ variation arrangée
shriek ➤ glissando
shuffle ➤ rythme
shunt (fade), II, 48n
Si
— notation anglo-saxonne, I, 18
side drum **(caisse claire)** ➤ batterie
signes d'accentuation et de durée ➤ articulations de phrasé
signes d'analyse harmonique, II, 105
single stroke roll **(frisé)** ➤ batterie
sizzle ➤ batterie, cymbale
"slalom" ➤ transformation harmonique
slap, slapping ➤ traitement du son
slow, I, 16
— *slow-rock*, I, 16
— *slow tempo* ➤ tempo
smear ➤ glissando
snare drum (caisse claire) ➤ batterie
sock cymbal ➤ batterie, cymbale
Sol
— notation anglo-saxonne, I, 18
sourdine ***(mute)*** ➤ traitement du son
sous-tonique, I, 44n
special ➤ variation arrangée
spill ➤ glissando
spiritual, I, 14
splash ➤ batterie, cymbale
squeeze ➤ glissando
standard, I, 14
sticks **(baguettes)** ➤ batterie
stop time, I, 122n
straight, I, 127
— *eights* ➤ eights
stride, I, 125n
stroke **(coup)** ➤ batterie
stroke roll **(ra)** ➤ batterie
strong beat ➤ *beat*
structure
— *"Bill Bailey"*, I, 91
— de 4 mesures, I, 72-73
— — "anatole" en séquence longue, I, 72
— — en mineur, I, 73
— de 8 mesures, I, 72-86
— — avec accord I, I, 74
— — avec accord de sous-dominante, I, 81-84
— — avec accords I et IV, I, 74-77
— — avec accords de dominante secondaire, I, 78-81
— — en mineur, I, 84
— de 12 mesures ➤ blues
— de 16 mesures, I, 87-88
— de 32 mesures, I, 88-91
— — "anatole" 32AABA, I, 88-90
— — *"Chritopher Columbus"*, I, 89
— des accords ➤ accord
— des thèmes (carrure), I, 13-14. II, 104
— harmonique, I, 71-98
style ***Kansas City***, II, 112
substitution (harmonique), I, 53-70
— règles, I, 53-54
— tableau, I, 55
— tritonique, I, 46, 53, II, 122
suite harmonique, I, 48n
superstructure des accords ➤ accord
swing, II, 77, 106
swing eights ➤ *eights*
swing era, II, 112
syncope ternaire, II, 79

T

tablatures ➤ notations diverses
tag, tag ending ➤ queue ➤ coda
technique, II, 107
temple blocks **(blocs chinois)** ➤ batterie
tempo, II, 64-65, 103
— catégories, II, 64
— — "aussi vite que possible" *("as fast as possible")*, II, 64
— — *bright tempo*, II, 64
— — lent *(slow)*, II, 64
— — modéré (moyen, *medium)*, II, 64
— — moyen lent *(medium slow)*, II, 64
— — moyen rapide *(medium fast)*, II, 64
— — rapide *(fast, up tempo)*, II, 64
— — tableau des tempos, II, 64
— comparaisons entre classique et jazz
— dédoublement, II, 65
— doublement, II, 65
— évolution, II, 64-65
— libre *(freely, free tempo, free time, rubato, ad lib)*, I, 13. II, 65
— triplement, II, 65
temps *(beat)*, II, 63 ➤ *beat*
— contretemps *(back beat)* ➤ *beat*
— dénomination, II, 63
— faible *(weak beat)* ➤ *beat*
— fort *(weak beat)* ➤ *beat*
tenth ➤ dixième
ternaire, I, 126-127. II, 78
terre promise, II, 121n
tessiture, II, 107
tétracorde, I, 33-34
— dénomination, I, 34
— — augmenté, I, 34
— — diminué, I, 34
— — énigmatique, I, 34
— — harmonique, I, 34
— — harmonique augmenté, I, 34
— — lydien ➤ augmenté
— — majeur, I, 34
— — mineur, I, 34
— — mineur augmenté, I, 34
— — mineur augmenté, , I, 34
— — napolitain ➤ phrygien
— — phrygien, I, 34
— — phrygien augmenté, I, 34
— — sesqui, I, 34
— — sesqui augmenté, I, 34
thème *(strain)*, I, 13. II, 104
— de 8 mes. I, 13
— de 12 mes. I, 13
— de 16 mes. I, 13-14
— de 32 mes. I, 14
— de 64 mes. I, 14
— découpage, 14
— principal, I, 13
third ➤ tierce
thirteenth ➤ treizième
tierce *(third)* I, 17-18
till ready ➤ introduction
timbral trill **(flattement)** ➤ articulations de phrasé
tom ➤ batterie
tonalité, II, 104
— ordre de fréquence, II, 104, 126
tra *(ruff)* ➤ batterie
traductions, II, 157-160
traitement du son, II, 89-95
— coup de langue double, triple, II, 95
— demi-piston *(half valve)*, II, 92-93
— doigté alterné, faux doigté, doigté factice, II, 95
— *ghost note* (note fantôme), II, 93
— *growl*, II, 92
— harmoniques, II, 935
— *honk*, II, 94
— notes extrêmes, II, 93
— *slap, slapping*, II, 94-95
— — à la clarinette et au saxophone, II, 94-95
— — à la contrebasse, II, 94
— sourdines et leurs effets, II, 92
— — principaux types de sourdines, II, 89-91
— — — *cup* (bol), II, 90
— — — *derby (hat)*, II, 91
— — — Harmon, II, 90
— — — *plunger*, II, 91
— — — *straight* (sèche), II, 90
— — — *velvet (bucket)*, II, 90
— — — *wa-wa*, II, 91-92
transcription disque / partition, II, 125-132
— des accords, II, 128-132
— ligne de basses, II, 128
— ligne mélodique, II, 126-128
— matériel et opérations préalables, II, 125-126
transformation harmonique
— accords de passage, I, 63, 69
— altérations chromatiques, I, 63
— de l'accord de dominante, I, 61
— — en séquence longue, I, 64
— de l'accord de septième diminuée, I, 62
— de l'accord de sous- dominante, I, 60
— de l'accord de sous-dominante mineur, I, 62
— de l' accord de tonique, I, 59
— — en séquence longue, I, 63
— — mineur, I, 69
— de l'"anatole" ➤ "anatole"
— descente chromatique, I, 62
— du $IIm^7(\flat5)$, I, 70
— du "christophe" ➤ "christophe"
— escabeau, I, 63
— habillage, I, 59-60, 69
— — double, I, 59-60
— séquences mineures, I, 69-70
— "slalom", I, 64
— substitution ➤ substitution harmonique
— tableaux, I, 57-70
treizième, I, 17-18
trémolo, trémolo de timbre ➤ articulations de phrasé
trille, trille large ➤ articulations de phrasé
trill tremolo ➤ articulations de phrasé
tuba, II, 108
tubular bells **(carillons tubulaires)** ➤ batterie
tune ➤ morceau
turnaround, turnback, I, 50-51. II, 105
twelth ➤ douzième
two beat ➤ *beat*

U

up beat ➤ *beat*
up tempo ➤ tempo

V

valse ➤ mesure à trois temps
vamp ➤ introduction
variation arrangée *(special, shout chorus)*, II, 12, 109
verse ➤ couplet
vibraphone, II, 108
vibrato, II, 80, 107
vocalist ➤ chanteur, chanteuse
volant *(double paradiddle)* ➤ batterie

W

walking bass **(basse ambulante)**, I, 125n
wa-wa ➤ traitement du son
weak beat ➤ *beat*
woodblocks ➤ batterie

Une plus grande place est donnée à l'utilisation pratique dans ce second volume qui s'adresse autant au professeur et à ses élèves qu'au musicien confirmé. L'auteur connaît très bien le jazz d'avant Parker ou Coltrane, ce qui lui permet de développer des sujets jamais encore traités (ou à peine effleurés dans divers ouvrages américains), qui prennent enfin ici leur véritable dimension, dans une vision globale du jazz :

– Connaître et jouer les introductions, les codas ou les interludes les plus fameux : quelque 120 transcriptions.

– Transcrire soi-même les enregistrements de ses musiciens favoris : un chapitre vous apprend à le faire méthodiquement.

– Exploiter les superstructures des accords avec raffinement et trouver un accompagnement rythmique en fonction d'une mélodie.

– Savoir dans le détail comment s'écrit, se lit le jazz, et découvrir l'éventail extraordinaire de traitement sonore de cette musique.

– Si vous êtes un curieux impénitent du pourquoi, du comment, si le mot "musicologie" ne vous donne pas des boutons, un chapitre vous fournira le B-A-BA de l'analyse musicale adaptée au jazz.

Comme à son habitude, l'auteur parsème l'ouvrage d'un grand nombre de références d'enregistrements de jazz de tous styles pour illustrer sa démarche et appuyer son propos. Une bibliographie commentée et un index portant sur l'ensemble des deux volumes ferment la marche de ce deuxième et dernier *Jazz mode d'emploi.*

C'est à foison que se moissonne depuis quelques années, avec plus ou moins de bonheur, la littérature consacrée au jazz. Il ne manquait à l'appel qu'une étude documentaire et théorique de base, faite par un musicien sensible et érudit, qui soit susceptible de mettre tout le monde d'accord et de servir de référence aux exégètes, critiques, professeurs et musiciens eux-mêmes. Philippe Baudoin nous offre cet ouvrage précieux et indispensable mettant en équilibre toute une documentation sérieuse, très complète, bien organisée et concentrée avec un texte simple et accessible témoignant d'une parfaite connaissance de ce qui fait précisément la permanence et la spécificité du monde du jazz.

Max HEDIGUER

Contrebassiste, enseignant depuis 1970 au Département de Musique de l'Université Paris VIII (Cycle de préparation à l'improvisation en jazz).

Philippe Baudoin remet ça ! On le pensait fourbu, éreinté après avoir terminé son impressionnant *Jazz mode d'emploi,* et le voici qui revient à la charge, toujours aussi savant et didactique, avec sa rigueur de bénédictin, son enthousiasme de franciscain et sa finesse de jésuite.
Il fallait la conjonction de ces trois ordres pour mettre de l'ordre dans le savoir riche et diffus du jazz.

Jacques B. HESS

Auteur, chargé de cours honoraire d'Histoire du Jazz à la Faculté de Musique et Musicologie de Paris-Sorbonne, Paris IV.

Philippe Baudoin nous fait découvrir que souvent, dans notre mémoire, l'introduction est le point fort de notre souvenir musical.
Des explications simples, mémorisables et par dessus tout crédibles m'ont fait adopter cet ouvrage dans le cadre de mon enseignement sur les *Métiers du son,* car son contenu dépasse le simple cadre du jazz.
Ce *"mode d'emploi"* est réellement l'outil que nous attendions pour expliquer le jazz.

Jef GILSON

Musicien, compositeur, arrangeur, pédagogue et auteur d'ouvrages pédagogiques.

ÉDITIONS OUTRE MESURE
DISTRIBUTION I.D. MUSIC

OUTRE MESURE

*SB40
CODE PR
PRIX PUBLIC